4

ANUL VIII — 1961

arta plastică

arta plastică

4

CUPRINSUL

* * *	O artă militantă pentru pace, pentru desăvîrșirea construcției socialiste	1
	★	
ION IRIMESCU	Artele vor fi prezente pretutindeni în viața omului	3
IULIAN OLARIU	Un program al muncii pașnice, al fericirii popoarelor	3
IOANA KASSARGIAN	« Totul pentru om, pentru binele omului »	3
	PROBLEME ALE ARTEI MONUMENTALE, ALE ARTEI DECORATIVE ȘI APLICATE	
ANASTASE ANASTASIU	Lucrările de pictură monumentală de la clubul uzinelor metalurgice Cugir	4
FLORICA VASILESCU	Tehnici și materiale noi în decorația de interior	8
ELENA KOVÁCS	Ceramica lui Paul Erdös	11
	MOMENTE DIN PLASTICA ROMÎNEASCĂ A SECOLULUI XX	
GH. VARTIC	Aurel Jiquidi	12
JACK BRUTARU	Marius Bunescu la a 80-a aniversare	17
	★	
VL. GHEORGHIU și A. TABACHIU	Concepția artistică a afișului de protecția muncii	19
	DISCUȚII	
RADU BOGDAN	Portretul omului nou — imagine a contemporaneității	22
	★	
* * *	Grafica romînească contemporană — artă cu mesaj social	23
	ARTIȘTI DE PESTE HOTARE	
P. CONSTANTIN	Peteris Upitis — cîntăreț al Letoniei Sovietice	24
ANTONELLO TROMBADORI	Renato Guttuso — artist comunist	27
LUBOȘ HLAVACEK	Orest Dubay	32
KARL HEINZ KLINGENBURG	Walter Womacka — un mesager al vieții noi din Republica Democrată Germană	36
	MUZEE	
BARBU BREZIANU	Însemnări de prin muzeele din țară	40
	NOTE	
PAUL PETRESCU	Valorificarea artei populare	41
	EXPOZIȚII	
OLGA BUȘNEAG	Krystyna Bieniek și Emilia Nožko Paprocka	41
J. B.	Tinerii artiști plastici bulgari	42
NICOLAE DELAPORT	Expoziția Școlii Populare de Artă din București	42
	CALEIDOSCOP	
Patru artiști din R. S. Cehoslovacă în țara noastră		44
Istoria unui portret de Taras Șevcenko		46
Arta populară vietnameză		46
Trei expoziții « André Lhote »		46
Evgheni Kibrik despre ilustrația de carte		47
Aniversarea lui Karel Pokorny — artist al poporului din R. S. Cehoslovacă		48
Ciril Țonev		48
Expoziția « Boris Taslitzki »		49
CRONICA		49
MIRCEA DEAC	Un monument închinat răscoalelor țărănești la Buzău	
IURII BOREV	Cel de-al IV-lea Congres Internațional de Estetică	

Colegiul redacțional:

CORNELIU BABA, MARIA BENEDICT, RADU BOGDAN, MIRCEA DEAC, COSTIN IOANID, ION IRIMESCU, OVIDIU MAITEC, J. PERAHIM (redactor șef), EUGEN POPA, MIRCEA POPESCU, EUGEN SCHILERU, TRAIANA TECLU

Fotografii: *Florin Dragu*

Macheta artistică: *Val Munteanu*

Coperta I:

Emilia Dumitrescu, Combinatul de la Chișcani — gravură colorată în linoleum

Coperta IV:

Ethel Lucaci Băiaș, Fete pe șantier — gravură în lemn

Redacția revistei: București, Constantin Mille 5,7,9 telefon: 13.75.61
Tiparul: Întreprinderea Poligrafică nr. 4, Calea Șerban Vodă 133—135 București

O ARTĂ MILITANTĂ PENTRU PACE, PENTRU DESĂVÎRȘIREA CONSTRUCȚIEI SOCIALISTE

Cercetarea căilor de dezvoltare a artei din zilele noastre pune puternic în lumină ponderea tot mai mare la care ajunge frontul artei realist-socialiste pe plan mondial.

Prin caracterul său popular și în special prin mesajul său întotdeauna actual, arta realismului socialist pătrunde tot mai adînc în conștiința omenirii dornice de pace și libertate.

Tocmai de aceea lupta pentru realism-socialist depășește lupta pentru figurativ. Este vorba despre acea artă al cărui sens fundamental îl constituie *promovarea ideilor socialismului*, reflectarea vieții în spiritul acestor idei, folosirea acelui limbaj artistic capabil de a da aripi cît mai puternice mesajului umanist socialist al artistului.

Competițiile artistice internaționale de orice fel constituie întotdeauna prilejuri importante de concretizare a superiorității și perspectivelor deschise artei socialiste, ele dau posibilitatea verificării esenței artei noastre în contact cu masele de oameni simpli din toate țările și crează terenul adeziunii tot mai largi a artiștilor, din diferite părți ale globului, la o artă militantă pentru pace, împotriva forțelor războiului, pentru libertatea celor ce muncesc. Purtătoare a concepției lumii socialiste, arta realist-socialistă ocupă în frontul ideologic un avant-post important.

Parte integrantă a frontului artei realist-socialiste, arta țării noastre a pornit de la 23 August 1944 pe calea creației legate de lupta împotriva exploatării, pentru făurirea și consolidarea orînduirii noi. La cea de a 17-a aniversare a Eliberării patriei noastre de sub jugul fascist, creația noastră plastică se află profund angajată în efortul creator al întregului popor pentru desăvîrșirea construcției socialismului în patria noastră.

Născută în noile condiții social-istorice, călăuzită permanent de către Partid, arta noastră a căpătat *fundamentul ideologic, capacitatea de a înțelege și interpreta viața de pe pozițiile gîndirii celei mai înaintate, a marxism-leninismului.* Conținutul artei noastre a devenit realitatea nouă, în plină transformare revoluționară.

Principiile umanismului socialist au devenit măsura pentru înțelegerea esenței omului nou, a trăsăturilor sale morale, a relațiilor sale cu colectivitatea, a năzuințelor sale.

Pe terenul interpretării științifice a raportului dintre artă și realitate, s-au deschis pentru artist căile înțelegerii unor probleme și noțiuni calitativ noi: rolul social al artei, spiritul de partid în creația artistică, conținutul și forma în artă, caracterul popular al acesteia. Efortul intens și susținut de a clarifica laturile ideologice, estetice ale artei noastre a însemnat în același timp înarmarea creatorilor în lupta împotriva ideologiei burgheziei și esteticii sale. În acest sens Partidul a avertizat permanent asupra primejdiei pe care o prezintă ideologia burgheză în artă; cu prilejul primului Congres al Partidului Muncitoresc Romîn, în 1948, tovarășul Gh. Gheorghiu-Dej arăta că: « Influențele străine se refugiază cu deosebită ușurință în domeniul ideologic, în literatură, în artă, în știință. De aceea, continuarea activă a luptei pe frontul ideologic împotriva influențelor imperialiste, împotriva atitudinii admirative în fața culturii în putrefacție din țările capitaliste, reprezintă o sarcină extrem de importantă pentru Partidul nostru ».

Tuturor acelor poziții și tendințe, generate de influența ideologiei burgheze, tendințe declarate sau furișate prin tot felul de metode, creatorii cei mai buni, atașați și devotați poporului, cauzei socialiste, le-au opus forța de neînvins a concepției și esteticii marxist-leniniste, dovedind pas cu pas, prin creație, *că în țara noastră s-a născut și se dezvoltă nestăvilit o artă nouă, pătrunsă de spiritul epocii noi, socialiste, o artă vie, combativă, puternică.*

Marile victorii obținute în construirea socialismului în țara noastră de oamenii muncii, ca expresie a creșterii continue a conștiinței socialiste a acestora, faptele zilnice ce scot necontenit la iveală trăsăturile morale noi, ale constructorilor socialismului, eroi ai operelor noastre, sînt factori ce au determinat Partidul să se adreseze creatorilor întrebîndu-i: În ce măsură arta voastră pășește în ritm cu noile realități? În ce măsură ea corespunde prin *problematică, gîndire și mesaj*, elanului revoluționar de construire a socialismului? În ce măsură exigența artistului față de propria sa creație răspunde înaltelor exigențe ideologice și estetice pe care oamenii muncii le pun în fața artei?

Felul în care artiștii noștri, prin creația lor, au știut să răspundă unor astfel de probleme a caracterizat, de la o etapă la alta, gradul de maturizare a artei noastre plastice.

Începînd cu prima expoziție « Flacăra » și cu prima Expoziție Anuală de Stat a artelor plastice din 1948 și continuînd cu numeroasele manifestări de amploare de-a lungul anilor ce au urmat, arta noastră plastică a adus mărturia dorinței și eforturilor depuse de creatori pentru a conferi operelor lor capacitatea de a oglindi în mod profund noile realități, chipul omului nou, faptele sale. Pe acest teren a apărut și s-a dezvoltat *compoziția tematică*. Gen puțin abordat în trecut, compoziția tematică apare ca rezultat direct al trăsăturilor noii arte, artă de idei, născută să educe, să-și implînte rădăcinile cît mai adînc în miezul problemelor actualității, să transforme conștiința maselor. Atît în pictură cît și în sculptură sau grafică, ea a constituit una din principalele căi de maturizare a gîndirii creatoare a artiștilor, prin profunzimea și diversitatea problemelor ce le ridică.

Alături de aceasta, dezvoltarea portretului, peisajului, a diferitelor genuri de sculptură, a multiplelor modalități de exprimare în cîmpul graficii au dezvăluit capacități și forțe artistice remarcabile în rîndurile creatorilor, în fața acestora punîndu-se sarcina de a ridica ansamblul variatelor preocupări și genuri de exprimare la nivelul cerut de arta zilelor noastre. În acest scop, Partidul a ridicat în fața artiștilor plastici, cu diferite prilejuri, cele mai esențiale probleme.

Desprinzînd dintre acestea pe cele mai acute, a fost ridicată problema *veridicității*. Supusă în mod concret dezbaterilor și analizelor critice, în cadrul colectivității noastre, aceasta s-a dovedit a fi în primul rînd problema *cunoașterii și înțelegerii* realității noi, chezășie a clarității conținutului de idei aflat la baza operei de artă. În lumina acestui înalt principiu, Partidul a pus în fața creatorilor sarcina esențială de *a-și însuși ideologia marxist-leninistă*, de *a cunoaște și studia* legile de dezvoltare ale naturii și societății, de *a cunoaște și studia* legile construirii socialismului în patria noastră. Înarmarea ideologică din punct de vedere marxist a creatorului reprezintă pentru acesta calea unică de a înțelege realitatea în transformarea sa revoluționară, descifrînd, din noianul de fenomene, *germenele noului*. Or, sezisarea și afirmarea noului din viață, ce se naște și se dezvoltă în luptă cu ceea ce este vechi și trebuie să dispară, reprezintă însăși *esența revoluționară a artei noastre.*

În toate împrejurările, analiza creației noastre a dezvăluit importanța și actualitatea sarcinei de a ne ridica în permanență nivelul politico-ideologic. *Lipsa sau insuficientul nivel ideologic al creatorului se manifestă negativ de-a lungul întregului proces de făurire a operei de artă.* Aceasta apare în însăși alegerea fenomenelor din viață, manifestată printr-o falsă esențializare a unor aspecte nesemnificative, mărunte, din realitate, prin lipsa clarității ideologice în conturarea conflictelor, ca și prin înnecarea trăsăturilor fundamentale ale fenomenului ales într-o sumedenie de fapte și date secundare.

Problemei — ce alegem din realitatea noastră ca sursă inspiratoare — i s-a alăturat o alta, tot atît de însemnată: ce vrem să spunem despre viață, despre realitățile noastre, cu alte cuvinte — *problema mesajului artistic*. Arta noastră nu-și poate limita menirea la simpla înfățișare a faptelor. Militarea pentru mesaj înseamnă cerința de a gîndi asupra realității, de a aduce în opera de artă *ideea* combativă și actuală ce trebuie transmisă conștiinței privitorului, prin intermediul puterii de sugestie, de emoționare a imaginii. Aceasta este totodată ridicarea problemei *spiritului de partid*, a *partinității* artistului în centrul întregului proces de creație.

Înarmînd pe artiștii noștri cu principiul leninist al spiritului de partid, Partidul ne-a arătat calea cea mai simplă și sigură, dar grea și de înaltă răspundere, de a da artei noastre capacitatea să devină o « *parte integrantă a cauzei generale-proletare* » . . . Dorința de afirmare a partinității înseamnă alegerea acelor fenomene din realitate, redarea lor astfel încît din unitatea conținutului și formei operei să se poată desprinde clar și cu forță emoțională — ideea, mesajul artistic, ca o chemare și un îndemn. În creație, lupta pentru partinitate a însemnat și înseamnă în același timp lupta împotriva *apolitismului*, în toate variantele sale. Partinitatea creatorului ce se află la baza făuririi operei realist-socialiste reprezintă răspunsul la întrebarea fundamentală *pentru ce și pentru cine creeăm?* Lipsită de spiritul de partid, opera de artă se golește de scop,

de sens, devine un joc gratuit, o expresie a individualismului și indiferentismului artistului, a izolării sale de viață, de popor.

Practica noastră artistică, ansamblul manifestărilor de pînă acum ne-au dovedit, cu fiecare prilej și la intensități diferite, utilitatea și actualitatea combaterii tuturor formelor cari pot împiedica pe artist și opera sa să pășească pe drumul legăturii organice cu realitatea. Pentru aceasta nu s-a subliniat și nu se subliniază niciodată îndeajuns că opera de artă trebuie să fie pătrunsă de spiritul și suflul contemporaneității.

Problema contemporaneității nu poate fi confundată sau limitată la problemele caracterului « modern » al artei, și mai precis al formei. O revoluționare a formelor, a stilurilor și a viziunilor privite izolat de conținut, rămîne un joc, care, pornit chiar de pe poziții protestatare împotriva unor forme vechi, depășite, nu-și poate dovedi viabilitatea în timp. Încercarea de a muta viziuni și modalități de expresie născute și cerute de alte conținuturi, preconizate de alte principii estetice, structural deosebite de cele pentru care militām, pe terenul concepției noastre estetice și al practicii noastre artistice, creează fenomene hibride al căror neajuns fundamental este tocmai acela al incapacității de a pătrunde în profunzimea fenomenelor vieții.

Contemporaneitatea nu este însă nici o simplă problemă de tematică. Nici un limbaj luat în sine, oricît de « modern » ar părea, nici folosirea unei « teme actuale » nu pot asigura prin sine înseși contemporaneitatea unei opere de artă, căci problema reflectării complexe și profunde a contemporaneității *nu este numai o problemă artistică și estetică, dar și una politică*. Aci se află întruchipate laturile majore ale gîndirii și simțirii artistului. A înfățișa realitatea în opera de artă înseamnă a găsi și folosi acele mijloace cari o pot reda așa cum este: nouă, dinamică, originală. Căci, ceea ce este nou, *original* în viața zilelor noastre, aceasta este în primul rînd *noua realitate social-istorică, este socialismul*.

De aceea, nimic nu este mai important în această direcție decît măsura în care am știut și știm să ne integrăm realităților, să le trăim în mod activ, să le observăm în adîncime. Transpunerea practică, concretizată în deplasări pe teren, *documentări*, de mai scurtă sau mai lungă durată — au fost factori care au favorizat apariția a numeroase lucrări pozitive. Trebuie însă arătat astăzi, pe baza experienței cîștigate, că a sosit timpul de a da acestei laturi a muncii de creație întreaga sa profunzime ideologică.

Este de datoria noastră să transformăm documentarea-campanie în legătură permanentă, strînsă, de zi cu zi, intre artiști și oamenii muncii. Trebuie să aflăm pe maeștrii artei noastre alături de maiștrii furnalelor și ogoarelor, pe tinerii artiști umăr la umăr cu tineretul șantierelor și uzinelor. Aceasta reprezintă unul din țelurile primordiale ale dezvoltării artei noastre.

Prețuind aplecarea atentă a creatorilor asupra fenomenelor vieții noastre noi, Partidul a subliniat întotdeauna și cheamă și astăzi artiștii să acorde o deosebită atenție și importanță problemelor *măiestriei artistice*.

Punînd problema măiestriei artistice, condiție fundamentală a artei pătrunsă de caracter popular, de profundă și uriașă rezonanță socială, realismul socialist se dovedește totodată, în condiții calitativ noi, păstrătorul celor mai valoroase și înaintate tradiții ale artei realiste din toate timpurile.

Problemele legate de făurirea unei arte puternice și emoționante, născută din viața poporului și dedicată lui, nu se limitează numai la creația propriu-zisă; ele au o sferă și semnificație largă, izvorîtă din însăși menirea artei noastre de a contribui la educarea patriotică, la formarea gustului estetic și artistic al maselor. Pentru aceasta, creația noastră trebuie să pătrundă în mijlocul oamenilor muncii în toată deplinătatea condițiilor create și oferite de regimul nostru. Analizată în repetate rînduri, această problemă și-a conturat în ultimii ani, la îndemnul Partidului și prin acțiunile patriotice ale artiștilor, căile de rezolvare. Apariția primelor puncte muzeale, mici colecții de artă în gospodării agricole sau uzine, expoziții volante etc., au anunțat un început în această direcție. Înființarea unei Universități Populare de Artă Plastică, pusă la dispoziția oamenilor muncii în scopul popularizării și familiarizării cu problemele specifice ale artei noastre, a semnificat preocuparea de a se pune bazele unui activ cît mai larg al iubitorilor artei plastice din rîndurile maselor. Însă puținele lucrări tipărite de edituri și apărute pînă în prezent mărturisesc încă o insuficientă înțelegere a acestei importante sarcini.

★

Amploarea problemelor dezvoltării unei arte noi, expresie a realității înfăptuite de popor începînd de la 23 August 1944, a impus și găsirea acelor forme clare și concrete de organizare prin care să poată fi transpuse în viață sarcinile de mare însemnătate ce reveneau creatorilor.

Astfel, în 1950, a luat ființă Uniunea Artiștilor Plastici.

Pornind la sarcina strîngerii celor mai bune și capabile forțe artistice, din toate generațiile, cinstite și devotate poporului, U.A.P. a reușit să polarizeze întreaga viață și activitate creatoare plastică, făurind astfel calea unei legături din ce în ce mai strînse între artiști și popor.

Primordiala menire a Uniunii noastre, *orientarea ideologică artistică a creației* pentru dezvoltarea artei noastre pe drumul realismului socialist, a implicat sarcina unei intense munci de clarificare ideologică și estetică, necesară descifrării noilor căi de dezvoltare a plasticii noastre.

Avînd posibilitatea, datorită sprijinului larg și neprecupețit al Partidului și Statului, să dea amploare muncii sale și prin realizarea condițiilor materiale destinate unei creații de mare suflu social, prin înființarea Fondului Plastic, Uniunea Artiștilor Plastici a pășit la muncă abordînd treptat sarcini din ce în ce mai complexe.

Existența a numeroase manifestări interne — expoziții anuale de stat, regionale și interregionale, expoziții jubiliare etc., — precum și a celor de peste hotare — expoziții reprezentative de artă plastică romînească contemporană, participarea la diferite bienale și expoziții internaționale — toate acestea au avut la bază munca pregătitoare sub multiple aspecte a Uniunii Artiștilor Plastici.

În acest sens, principale succese de ample semnificații ideologice și artistice le-au constituit expozițiile ultimilor ani: cea închinată celei de a 15-a Aniversări de la Eliberarea țării noastre, Expoziția anuală de stat deschisă în cinstea celui de-al III-lea Congres al Partidului, precum și Expoziția țărilor socialiste de la Moscova, care au avut darul a fi pentru noi manifestări de real prestigiu.

O sarcină specială a revenit, de la început, Uniunii noastre în ceea ce privește educarea tinerelor cadre de creatori, astfel încît acestea să se formeze într-un climat sănătos, apt să făurească tipul artistului cetățean al zilelor noastre. Astfel de probleme, cărora li se adaugă desigur și altele, au constituit, în mare, cadrul general în care s-a desfășurat de-a lungul unor etape munca Uniunii.

În centrul atenției noastre, ocupînd un loc din ce în ce mai important, s-a impus problema *creării și dezvoltării artei monumentale realist-socialiste* în țara noastră. Marcîndu-și apariția printr-o serie de lucrări, de încercări, unele răzlețe, altele mai organizate și coordonate, arta monumentală și-a dovedit legitimul drept de a fi una din cele mai specifice expresii a artei epocii noastre. Problema artei monumentale trebuie să-și afle, printr-o temeinică analiză, căile dezvoltării viitoare și programul concret al sarcinilor ample ce-i revin. Prin aceasta, se vor elimina, din timp, confuziile posibile, deja schițate, de înlocuire a trăsăturilor majore de conținut și formă ale acestei ramuri cu o îmbinare eclectică de elemente și viziuni proprii altor genuri.

O sarcină nouă a Uniunii Artiștilor Plastici, este aceea de a pune în mod real și cuprinzător bazele artelor decorative și aplicate în țara noastră.

Devine tot mai evident că la ansamblul sarcinilor noastre, depășind cadrul limitat al problemelor creației de atelier, trebuie să se adauge aceea de a da, pe măsura creșterii ideologice-artistice, organizatorice, aportul de calitate, practic și teoretic, tuturor formelor de manifestare din cîmpul artelor plastice: scenografie, decorație de interior, forme industriale, publicitate, modă ca și tuturor formelor de agitație vizuală etc. Multilateralitatea aspectelor și problemelor ce ne întîmpină cer o viziune de ansamblu, largă și cuprinzătoare, și, prin aceasta, transpunerea în viață, în mod real, a sarcinii de analiză și generalizare teoretică a fenomenului creației în toată amploarea sa, precum și a particularităților fiecărui gen sau ramură. Aceasta înseamnă crearea, în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici, a acelui aparat critic, teoretic, a cărui activitate să se desfășoare în mod viu, în funcție de cele mai acute probleme ridicate de practica artistică: prin aceasta se va putea aduce o contribuție la dezvoltarea și îmbogățirea gîndirii creatoare artistice și a istoriei științifice a nașterii și dezvoltării artei noastre plastice noi. Strîngerea tuturor forțelor capabile din domeniul criticii și teoriei marxiste despre artă în jurul unui program concret, științific alcătuit, apare, la capătul unor nejustificat de mari rămîneri în urmă, principala sarcină ce revine Uniunii noastre în acest domeniu.

Se impune o atenție specială pentru remedierea lipsurilor care, apărute sau acumulate în timp, îngreunează ridicarea corespunzătoare a ansamblului muncii noastre la un stadiu superior. Privită în raport cu obiectivele sale principale, activitatea Uniunii cunoaște o serie de lipsuri pe linia orientării ideologice-artistice a creației, a cărei intensitate și profunzime nu este întotdeauna satisfăcătoare. De asemenea, în ceea ce privește îndrumarea, sprijinirea muncii filialelor și cenaclurilor, apar unele scăderi ce contribuie la insuficienta dezvoltare ideologică și artistică a unora dintre acestea. Nu s-a reușit încă în întregime crearea ansamblului de condiții necesar educării tinerelor cadre.

Totodată, structura organizatorică și posibilitățile de cuprindere, abordare și rezolvare a sarcinilor pe care le-a avut Uniunea la înființarea sa, create deci cu ani în urmă, se dovedesc astăzi strîmte, limitate și cu greu pot răspunde multiplelor și complexelor sarcini ce ne stau în față. Statut, principii de organizare, scheme organizatorice, toate acestea trebuie să-și capete profilul corespunzător nivelului actual de dezvoltare a artei noastre plastice.

Avînd în urma noastră o activitate și experiență bogată, realizări cu care ne putem mîndri, cu minunate perspective deschise înaintea noastră, ne putem pune astăzi, din nou, la un stadiu superior, aceleași probleme esențiale, capabile să stîrnească elan și forță creatoare: În ce măsură pășește arta noastră în ritmul viu al noilor realități? În ce măsură răspunde ea prin problematică, gîndire, mesaj artistic, problemelor fundamentale ale desăvîrșirii construcției socialiste, ale luptei pentru pace? În ce măsură exigența față de propria noastră creație răspunde înaltelor exigențe ideologice și artistice pe care poporul le arată muncii noastre? Iată un ansamblu de probleme care trebuie să constituie obiectul unei profunde analize și pe care dezvoltarea actuală a artei noastre o cere în mod imperios în lumina sarcinilor înfățișate de Congresul al III-lea al Partidului nostru.

PROIECTUL DE PROGRAM AL PARTIDULUI COMUNIST AL UNIUNII SOVIETICE

«Cultura comunismului, care a preluat şi dezvoltă tot ce a creat mai bun cultura mondială, reprezintă o treaptă nouă, superioară în dezvoltarea culturală a omenirii. Ea va întruchipa întreaga varietate şi bogăţie a vieţii spirituale a societăţii, înaltul conţinut de idei şi umanismul lumii noi.»

ARTELE VOR FI PREZENTE PRETUTINDENI ÎN VIAŢA OMULUI

ION IRIMESCU

Avem fericirea să trăim minunata epocă care va marca marea şi istorica cotitură spre progres a întregii omeniri, epoca construirii societăţii comuniste şi a cuceririi spaţiului nemărginit al universului de către om. Aceste două mari realizări ale spiritului uman creator sînt indisolubil legate între ele.

Numai societatea comunistă poate să descătuşeze şi să lase să se reverse, fără putinţă de oprire, nesecatul torent creator al tuturor popoarelor; numai societatea comunistă poate să dea omului posibilitatea de a-şi ridica fruntea din ţărînă şi de a se afirma ca stăpîn absolut al întregii naturi, prin cutezătoare şi uluitoare înfăptuiri; numai societatea comunistă poate să înlesnească fiecărui locuitor al planetei noastre posibilitatea să contribuie cu tot ce i-a hărăzit natura mai bun şi mai nobil la marele progres sub ale cărui lumini atît de strălucitoare se vor deschide uriaşele porţi ale viitorului; şi numai societatea comunistă va îndepărta pentru totdeauna vrajba dintre popoare şi întunericul războaielor pustiitoare şi va întrona în lume climatul de pace şi iubire între oameni, climat necesar realizării marilor înfăptuiri creatoare.

Acestea mi-au fost gîndurile atunci cînd, într-o frumoasă dimineaţă însorită, am citit în «Scînteia» — Proiectul de Program al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice pentru construirea societăţii comuniste, şi cred că tot acestea au fost şi gîndurile a milioane şi milioane de oameni de pretutindeni, atunci cînd au luat cunoştinţă de acest uriaş, îndrăzneţ şi minunat program conceput pe bază ştiinţifică, cu o puternică clarviziune în viitor. Din întregul lui conţinut se desprinde că noua societate, comunistă, ale cărei temelii le zidim noi astăzi, cere din partea noastră, a tuturora, o participare activă şi plină de elan creator.

Cerinţele spirituale ale societăţii comuniste vor fi la nivelul marilor realizări tehnice. Artele vor fi prezente pretutindeni şi pretutindeni ele vor cinsti marile înfăptuiri ale minţii şi mîinilor oamenilor, şi vor oglindi, aşa cum nu s-a mai oglindit vreodată, marea bucurie a vieţii.

Arhitectura, pictura şi sculptura, dezbinate vreme îndelungată, acum se vor înfrăţi într-o unitate deplină, pentru a da omului, începînd de la măreţele edificii de utilitate publică şi pînă la spaţiile luminoase de locuit, priveliştea minunată şi de uriaşă dimensiune a realităţii comuniste.

În comunism, urbanistica va depăşi cadrul strict al sistematizării oraşelor şi se va extinde asupra tuturor aşezărilor rurale, unde elementul artistic va fi prezent în tot locul, înnobilînd cu forţa sa spirituală, munca şi viaţa omului.

Pornind numai de la acest fapt vedem ce rol şi ce sarcini mari şi inepuizabile, de permanenţi factori de culturalizare şi educare în spirit comunist a milioanelor de oameni, le revin artiştilor plastici în viitor, şi mai ales tinerelor noastre cadre, pe care noi astăzi le educăm şi le îndrumăm tocmai în acest scop.

Arta realismului socialist, în noile condiţii create de orînduirea comunistă, cere din partea noastră o inspiraţie înaripată, o muncă pătrunsă în adîncul ei de ideile comuniste, de optimism şi încredere deplină în viaţă, precum şi de o mare exigenţă pentru găsirea la nivelul marii măiestrii a celor mai variate şi adecvate forme de exprimare.

Şi arta comunismului, care va fi arta umanităţii, arta care va ilustra fericirea şi bucuria oamenilor, va fi totodată o artă combativă şi militantă, care va duce o luptă hotărîtoare, pînă la victoria finală, împotriva artei decadente, abstracte, dezumanizate.

UN PROGRAM AL MUNCII PAŞNICE, AL FERICIRII POPOARELOR

IULIAN OLARIU

Stăteam, cu trei ani în urmă, pe puntea «Aurorei» şi priveam cerul înalt şi pur al Leningradului. Retrăiam din plin povestirile marinarilor. Oamenii aceia, cu ochii albaştri şi părul ca spicul copt, au izbutit să evoce răscolitor îndemnul lui Lenin din noaptea asaltului istoric, reînviindu-mi istoria acelor clipe.

În coasta navei, numele «Aurora» stă scris pentru vecie. Acest nume se leagă astăzi de «Vostok 1», «Vostok 2». «Aurora» şi «Răsăritul», — puternice semnale ale unei ere noi.

Răscolitoarele fapte măreţe, încrustate adînc în istorie, de la Revoluţie şi pînă astăzi, îmi spun mereu că mintea omului sovietic lucrează permanent pentru binele omenirii. În şirul uriaşelor gînduri şi fapte, se înscrie acum documentul cel mai uman al contemporaneităţii: Proiectul de Program al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice.

Ce poate fi mai semnificativ de cît acest program al muncii paşnice, al desăvîrşirii orînduirii sociale, al fericirii popoarelor, în contradicţie izbitoare cu capitalismul obscur, perimat, care continuă încă să ţină închise în lanţurile robiei coloniale, ale exploatării şi mizeriei, popoare întregi?

Comunismul se afirmă în cadrul proiectului de Program ca fiind prototipul lumii noi, orînduirea cea mai perfectă, fără contradicţii, proprietatea mijloacelor de producţie fiind a întregului popor, oferind omului muncii tot ceea ce îi este necesar — după nevoile sale.

Este, deci, evenimentul cel mai grandios al istoriei omenirii, pentru că în această epocă de cumplite frămîntări şi contradicţii între cele două lagăre, cînd imperialiştii ating apogeul în cursa isterică a înarmărilor, cînd revanşarzii vest-germani îşi intensifică acţiunile provocatoare şi crează o situaţie încordată în Europa, geniul creator al P.C.U.S. dovedeşte lumii întregi că doreşte pacea şi binele omenirii.

Încununînd munca paşnică cu cultura, Programul Partidului Comunist prevede de asemenea asigurarea celor mai bune condiţii pentru ca creaţia artistică să atingă noi culmi pline de conţinut uman şi măiestrie artistică.

Grija părintească a P.C.U.S. faţă de artiştii profesionişti şi amatori este desăvîrşită în cadrul Programului, prin stimularea talentelor şi îmbogăţirea fondului artistic al societăţii cu noi şi noi opere de artă, pentru înfrumuseţarea vieţii şi educarea maselor.

Vor înflori sute şi sute de cercuri artistice amatoare, sub îndrumarea artiştilor profesionişti, din mijlocul cărora se vor recruta în permanenţă artişti de valoare.

Întreaga creaţie de masă va cunoaşte o dezvoltare ce va reflecta permanent gîndurile şi realizările oamenilor sovietici pentru pace şi prosperitate.

Asemenea condiţii, pe care arta nu le-a cunoscut niciodată, sînt chezăşia unor succese de mari proporţii, neîntîlnite pînă acum. Acest lucru e firesc să fie posibil în societatea comunistă, căci arta nu rămîne un fapt divers lăsat la voia întîmplării şi mizeriei ca în capitalism, ci constituie o problemă de stat, o sarcină de mare răspundere a întregii societăţi.

Iată de ce sîntem convinşi că măreţul Program al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice constituie un eveniment fără precedent în istoria omenirii.

«TOTUL PENTRU OM, PENTRU BINELE OMULUI»

IOANA KASSARGIAN

Pentru orice om cu raţiunea sănătoasă, Proiectul de Program al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice constituie chezăşia sigură a înfăptuirii cu succes a societăţii comuniste — visul de aur al omenirii.

«Totul pentru om, pentru binele omului» — acesta este ţelul final al grandiosului Program, — elaborat ştiinţific, cu o uimitoare precizie în toate sectoarele vieţii sociale, — pe care Uniunea Sovietică îşi propune să-l atingă, în condiţiile păcii, în următoarele două decenii.

Epocalul document care va marca hotărît o nouă etapă în dezvoltarea civilizaţiei umane, este străbătut de un vibrant mesaj al umanismului comunist. Căci Uniunea Sovietică, întregul sistem mondial socialist, militează cu consecvenţă pentru a instaura pe pămînt Pacea, Munca, Libertatea, Egalitatea şi Fericirea tuturor popoarelor, în timp ce cercuri imperialiste agresive ameninţă lumea cu un nou război.

Pentru OM, pentru acest făuritor al epocii comuniste, se va făuri şi marea artă realistă a viitorului. Ea va avea de îndeplinit o sarcină de mare răspundere în societate, căci va trebui să fie pe măsura oamenilor pe care-i cîntă şi pentru care cîntă. Va fi o artă vie, căci va cînta omul, va fi generoasă, căci va cînta viaţa, va fi monumentală, căci va cînta faptele şi izbînzile oamenilor. Va avea un larg suflu animator, căci va cuprinde în ea acel mesaj de cultură pe care-l va purta în fabrici, în uzine, pe arterele oraşelor şi în casele oamenilor. Va fi o artă de for public fiindcă va îndeplini importanta funcţie de educaţie civică. Va fi o artă partinică căci va milita prin conţinutul ideilor pentru progres şi dezrobirea omenirii asuprite.

Arta plastică a societăţii comuniste se va dezvolta în acelaşi ritm cu sectoarele materiale şi spirituale ale noii epoci. Se va înfăptui cu succes ideea marelui Lenin, referitoare la educarea maselor prin monumente. Monumentele de artă ale comunismului vor transmite peste veacuri semnificaţia acestei epoci de luptă, muncă şi prosperitate, vor avea dublul rol de educator etic şi estetic al maselor. Arta monumentală va cunoaşte o largă dezvoltare şi ea va împodobi operele arhitecţilor şi constructorilor. În frize, fresce şi statui, peste tot va pulsa fericirea împlinită a omului.

Aceasta este bucuria măreaţă pe care o naşte în sufletul creatorilor plastici perspectiva grandioasă a Programului P.C.U.S. de construire a societăţii comuniste.

L. FLOREAN, A. LAZĂR și M. VREMIR, Fragmente din pictura murală de la Cugir

LUCRĂRILE DE PICTURĂ MONUMENTALĂ DE LA CLUBUL UZINELOR METALURGICE CUGIR

ANASTASE ANASTASIU

PROBLEME ALE ARTEI MONUMENTALE, ALE ARTEI DECORATIVE ȘI APLICATE

Ca în toate orașele muncitorești ridicate la noi în anii regimului democrat-popular, găsești și la Cugir un frumos parc, iar într-o margine a parcului, profilată pe verdeața pădurii ce acoperă dealul din spate, se înalță clădirea noului club.

Arhitectura lui armonioasă și primitoare, care adăpostește o frumoasă și spațioasă sală de spectacole, săli de lectură și de repetiție, săli destinate diferitelor activități educative și recreative, constituie o permanentă invitație la îndeplinirea programului de muncă culturală a clubului.

Pentru decorarea cu lucrări de pictură monumentală a unor spații, anume create de proiectantul clubului, muncitorii din Cugir au cerut sprijinul Ministerului Învățămîntului și Culturii.

Și astfel, două colective, alcătuite din artiști din Cluj și din Timișoara, au primit sarcina de a executa lucrările de pictură monumentală despre care ne vom ocupa mai jos.

Dintre cele trei lucrări, cea mai importantă, atît prin tematica, cît și prin dimensiunile ei, este friza care decorează trei dintre pereții sălii de spectacol, în suprafață de 132 m.^{2}, avînd o lungime de circa 50 m. Pe această suprafață, situată la o înălțime de peste trei metri, artiștii trebuiau să execute o suită de scene inspirate din « Lupta poporului romîn și a clasei muncitoare pentru o viață mai bună, pentru socialism ».

În fața colectivului de artiști plastici clujeni, condus de pictorul Bene Iosif, stăteau probleme deosebit de importante: alegerea momentelor celor mai importante din istoria ultimilor 40 de ani de luptă a clasei muncitoare condusă de partid, organizarea acestor momente într-o succesiune firească, unitară, care să fie rezolvată și din punct de vedere plastic. În spațiul dat, problemele erau cu atît mai dificile, cu cît majoritatea membrilor din colectiv erau artiști tineri, unii la prima lucrare de acest fel.

Celelalte lucrări, deși prezentau mai puține dificultăți atît prin proporțiile și spațiul în care se înscriau, cît și prin tematica lor, constituiau totuși un examen de răspundere pentru experiența tinerilor pictori din Timișoara, conduși de Anastase Damian, artist cu stagiu în pictura monumentală. Colectivele au depus o muncă intensă, desfășurată în mai multe etape, pînă ce s-a ajuns la proiectele realizate de Lazăr Anton, L. Florean și M. Vremir pentru friza din sala de spectacol, de Luca Adalbert pentru panoul cu tema «Lupta pentru industrializare» — din holul de la etajul I și de Anastase Damian pentru panoul cu tema « Aspecte din revoluția culturală » — din holul de la parter. Cartoanele expuse la Cugir, în spațiile respective, au fost analizate de un colectiv de artiști din Cluj și de către delegații muncitorilor din uzinele metalurgice. Analiza, pe lîngă aprecierea pozitivă acordată lucrării în ansamblul ei, a scos la iveală o serie de deficiențe în legătură cu compoziția, cu desenul și mai ales în legătură cu punerea în valoare a momentelor principale, a raporturilor dintre diferitele acțiuni și centrele de interes, care constituiau totodată și centrele fiecăreia dintre cele trei părți componente ale marii frize.

Transpunerea pe perete în tehnica « fresco secco » a cartoanelor corectate a constituit etapa ultimă a acestor lucrări.

Intrînd în sala de spectacol a clubului uzinelor metalurgice din Cugir, spectatorul urmărește istoria ultimelor decenii de luptă și de înfăptuiri ale clasei muncitoare sub conducerea înțeleaptă și hotărîtă a Partidului Muncitoresc Romîn, istorie redată prin desen și culoare.

În prima parte, fresca arată momentele de luptă și de suferință, de dîrzenie și de pregătire neîncetată a victoriilor clasei muncitoare. Muncitorii tipăresc și răspîndesc cuvîntul partidului, luptă la Lupeni, luptă la Grivița Roșie, transformă închisorile în universități și țin mereu sus steagul de luptă al partidului.

În partea centrală a frescei, pe peretele din fața scenei, vedem cum se organizează masele celor ce muncesc pentru lupta de eliberare, în formațiile de partizani, în gărzile patriotice, cum întîmpină Armata

Roşie eliberatoare, cum înfăptuiesc apoi reforma agrară şi instaurează dictatura proletariatului.

Pe cel de-al treilea perete, compoziţia prezintă procesul întăririi alianţei dintre clasa muncitoare şi ţărănimea muncitoare, aspecte din industrializare, din revoluţia culturală şi din viaţa oamenilor de astăzi.

Desenul viguros şi sintetic, culoarea luminoasă şi totuşi sobră ca şi compoziţia bine ritmată şi organizată fac din această frescă o lucrare meritorie, care se înscrie organic în arhitectura sălii. Deşi înconjoară sala pe trei părţi, compoziţia nu este apăsătoare, nu este distonantă faţă de elementele din jur şi invită privitorul să o urmărească în desfăşurarea ei.

Pe parcursul acestei desfăşurări se întîlnesc şi unele inconsecvenţe şi lipsuri, mai ales în ceea ce priveşte desenul şi diversitatea caracterelor personajelor.

Astfel, în a doua jumătate a primei părţi a frizei, figurile sînt realizate superficial, oarecum schematic, fără să fi stat în atenţia artiştilor ideea de a studia şi reda caractere bine definite, întîlnite în viaţă, în măsură să exprime dîrzenia, hotărîrea şi înalta forţă morală a eroilor, care în condiţiile cumplite ale teroarei burgheze-fasciste se pregăteau pentru acţiunile şi luptele viitoare, mobilizînd masele largi în jurul partidului şi pregătind căile şi mijloacele prin care aveau să înfrunte şi să răstoarne pînă la urmă dictatura fascistă.

Figura comunistului, conştient de sarcinile şi de răspunderea sa, angrenat într-o continuă luptă, nu poate fi exprimată printr-un desen oarecare, făcut pe ,,dinafară". Pentru redarea unui asemenea erou, artiştii trebuiau — iar aceasta este valabil în general pentru compoziţiile din domeniul artei plastice — să studieze în adîncime figurile personajelor, pentru a concorda şi întări relaţiile compoziţionale dintre personaje prin puternice relaţii de ordin psihologic.

Deasemeni, în partea centrală a frizei, între personajele care reprezintă poporul care întîmpină pe ostaşii armatei sovietice, se observă o repetare a aceluiaşi tip, ceea ce diminuează impresia puternică, pe care o încerci ori de cîte ori întîlneşti grupuri de figuri în care caracterul unitar al compoziţiei rezultă tocmai din existenţa unei diversităţi de tipuri şi de caractere.

Se observă, pe alocuri, că problemele puse de această lucrare au depăşit posibilităţile şi experienţa realizatorilor; totodată, nu s-a ajuns la o deplină armonizare, la o subordonare a individualităţilor artistice ale membrilor colectivului, în vederea unei rezolvări generale, unitare, a acestei lucrări.

Împărţirea pe trei pereţi a frescei, ca şi diferenţierea tematică contribuie la diminuarea sezisării acestor lipsuri şi în special a caracterului unitar al acestei compoziţii.

Unele scene cum sînt: Griviţa Roşie 1933, întîmpinarea armatelor sovietice, alianţa dintre clasa muncitoare şi ţărănimea muncitoare, industrializarea, sînt mai bine realizate, ele constituind de altfel şi momentele principale şi centrale ale celor trei părţi ale acestei lucrări.

Ceea ce impresionează în această lucrare este prospeţimea şi dinamica ei, ca şi sentimentul că a fost lucrată cu multă pasiune.

O altă lucrare demnă de menţionat, realizată în holul de la etajul I al clubului, este cea a tinerilor Luca Adalbert şi Vreme Leon de la Timişoara. Desfăşurată pe o suprafaţă de 10 × 2,50 m., compoziţia reprezintă un moment din lupta muncitorilor pentru îmbunătăţirea şi perfecţionarea procesului de muncă în industrie.

Artiştii au izbutit să găsească o imagine plastică care să exprime conţinutul temei date, rezolvînd prin ritm, construcţie şi culoare, o compoziţie unitară, care se înscrie ca un arabesc decorativ în spaţiul acordat, conferind în acelaşi timp imaginii capacitatea de a sugera ideile tematice şi de a emoţiona.

Nu se poate spune acelaşi lucru despre cea de a treia şi ultima dintre lucrările executate la Cugir. Deşi tema privitoare la revoluţia culturală impunea o rezolvare dinamică, vie şi colorată, artiştii Anastase Damian şi Vasile Pintea s-au lăsat antrenaţi de rezolvarea unei formule cromatice care pînă la urmă a dus la o lucrare rece, searbădă, cerebrală, golită de sentimente. Din aceste motive pare mai degrabă o prezentare didactică a diverselor aspecte, decît o înlănţuire vie, armonioasă, plină de patos a momentelor principale din procesul culturalizării maselor.

Regretul ne este cu atît mai mare, cu cît aşteptam mult mai mult de la experienţa şi posibilităţile unui artist de valoarea lui A. Damian.

Aşa cum am arătat la început, aceste lucrări sînt primele realizări în domeniul picturii monumentale ale tinerilor artişti clujeni L. Florean, M. Vremir, Vasile Crişan, Paul Sima, Toth Ladislau, Nemeş Margareta, Radu Mayer, Doina Hordovan şi A. Kustos şi ale colegilor lor din Timişoara amintiţi. În eforturile lor ei au fost ajutaţi pe tot parcursul lucrării de experienţa şi cunoştinţele unor valoroşi artişti plastici ca Bene Iosif, A. Lazăr şi Tiberiu Erdös.

În perioada în care au lucrat la Cugir, artiştii au fost înconjuraţi de dragostea şi sprijinul multilateral al muncitorilor şi al conducerii uzinelor. Multe din figurile personajelor din compoziţii sînt portrete ale muncitorilor din uzine. Utilajul şi produsele industriale sînt din cele care intrau în profilul producţiei uzinelor. Urmărind desfăşurarea lucrărilor, muncitorii nu se fereau să facă unele observaţii, să dea sugestii, să critice. Se poate spune că aceste lucrări sînt rezultatul unor preocupări şi participări mai largi decît cele ale colectivului de artişti. Acest contact direct şi viu cu viaţa şi munca oamenilor muncii a contribuit, în mare măsură, la obţinerea acelor calităţi care stau la baza acestor lucrări.

Pentru artiştii care le-au executat, ele reprezintă un debut plin de promisiuni. Pentru sălile în care sînt executate, ele reprezintă un mănunchi de compoziţii monumentale, care nu întîmplător se bucură de aprecierea oamenilor muncii din Cugir.

L. FLOREAN, A. LAZĂR şi M. VREMIR,
Fragment din pictura murală de la Cugir

L. FLOREAN, A. LAZĂR şi M. VREMIR,
Fragment din pictura murală de la Cugir

Aspect din barul « Union »

TEHNICI ȘI MATERIALE

FLORICA VASILESCU

Momentul pe care-l trăim este dominat de ritmul impetuos — fără precedent în țara noastră — al construcțiilor de locuințe; se poate spune, în acest sens, că problemele ce se ridică în fața artei decorative prin campania de construcții sînt unice. Construirea locuințelor noi, invingînd rutina, utilizează cele mai actuale și îndrăznețe metode pentru ducerea la bun sfîrșit a deziderаtului: să construim mai repede, mai bine, mai ieftin. Inițiativelor, inovațiilor celor mai îndrăznețe li se adaugă mereu metode dintre cele mai moderne. Aceleași comandamente trebuie să călăuzească și arta decorativă.

Pavilionul Expoziției R. P. Romîne de la Moscova, 1959

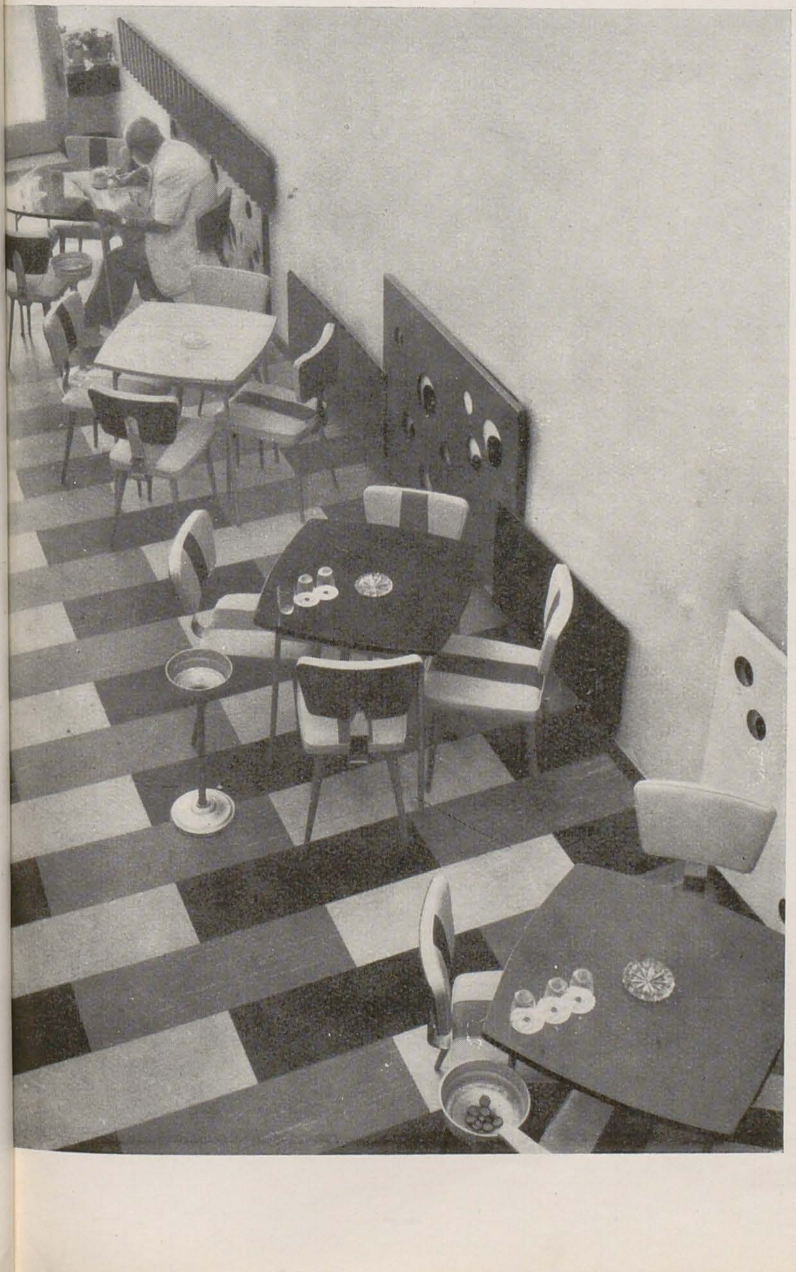
Astăzi frumosul nu poate fi despărțit de util. Însăși industria noastră produce obiectele de uz curent după norme avansate ale frumosului. Solicitările din ce în ce mai mari au determinat fabricarea pe scară largă a mașinii de spălat rufe, a frigiderului, a mașinii moderne de aragaz, și forma modernă a acestora scoate din bucătăria gospodinei dulapul cu colțuri sculptate al bunicii, mașina cu lemne, încărcată cu zorzoane. Dar aspectul nou al acestor utilaje pretinde finisaje corespunzătoare pentru pereți și pardoseli, forme noi pentru corpurile de iluminat etc.

PROBLEME ALE ARTEI MONUMENTALE, ALE ARTEI DECORATIVE ȘI APLICATE

…NOI ÎN DECORAŢIA DE INTERIOR

Dotările marilor complexe, decorarea marilor şi micilor edificii publice se vor supune toate aceluiaşi proces. Materialele şi tehnicile care trebuie să răspundă acestor progrese trebuie să fie concepute într-un spirit inovator, capabil să răspundă noilor cerinţe. S-a deschis astfel un vast cîmp de creaţie, un domeniu în care aportul artiştilor plastici se poate manifesta larg şi eficient. Aportul artiştilor este nu numai ceva care în principiu ar fi de dorit să existe, ci un imperativ categoric, un factor esenţial în dezvoltarea artei decoraţiunilor de interior şi a artei aplicate.

Aspect din barul «Union»



La noi există o oarecare experienţă în ceea ce priveşte arta decoraţiunilor de interior, concepute într-un spirit modern. Încă în anii imediat următori Eliberării ţării noastre, multiple manifestări culturale — expoziţiile temporare şi permanente ilustrînd diverse teme, pavilioanele ţării noastre construite peste hotare cu ocazia unor tîrguri economice — au constituit cele mai importante prilejuri de dezvoltare a artelor decorative, de abordare a mai tuturor problemelor de decoraţie, de la organizarea de ansamblu a interioarelor la concepţia de mobilier, de la pictura şi sculptura monumentală la tapiserie şi ceramică.

Concepţia de ansamblu a interioarelor marilor expoziţii a ridicat probleme nu numai în ceea ce priveşte aspectul care trebuia să fie de fiecare dată nou şi atrăgător, dar a pretins celor ce le concepeau şi le realizau o cuprinzătoare informare şi o judicioasă utilizare a materialelor noi, recuperabile, uşoare şi rezistente, corespunzătoare ca expresie plastică celor mai diferite intenţii. Paralel cu măiestria artistică a fost necesară cultivarea cu seriozitate a preocupărilor menite să scadă mereu preţul de cost al lucrărilor. Aceasta explică inventivitatea manifestată de creatori în folosirea de materiale mereu noi şi din ce în ce mai puţin costisitoare pentru elementele de construcţie, finisaje şi mobilier. Pe de altă parte, în domeniul decoraţiei monumentale nu s-au făcut în aceeaşi măsură progrese evidente în ceea ce priveşte utilizarea unor materiale noi. Lucrările de decoraţie monumentală, proiectate a împodobi unele mari ansambluri construite (ca cele de pe litoral de pildă), impun însă prin amploarea şi noutatea lor folosirea cu mai multă îndrăzneală a tehnicilor celor mai diferite, de la cele mai vechi, tradiţionale, ca mozaic, sgrafitto, frescă, tapiserie etc., pînă la încercări pline de fantezie, bazate pe o temeinică verificare tehnologică a unor materiale noi, rezultat al cuceririlor industriale. Tot astfel se pot folosi în forme noi materiale deja cunoscute dar mereu capabile să satisfacă cerinţele expresivităţii plastice moderne. Exemple de acest fel am şi avut prilejul să consemnăm: vitraliul realizat într-o tehnică nouă, prezentat anul trecut de Ştefan Szönyi; mozaicul de faianţă realizat de Jules Perahim şi Ştefan Constantinescu, lucrare dăruită de către R.P.R. «Casei drepturilor intelectuale» din Geneva; mozaicul romînesc în cristal craclat conceput pentru pavimentul Pavilionului Romînesc la Floraliile de la Paris-1957 şi la Expoziţia R.P.R. la Moscova-1959; mozaicul de tip murano realizat din pastă de sticlă produsă în ţara noastră; intarsii de cimenturi şi tencuieli colorate; intarsii de malacart colorat, exemplificat prin panourile decorative ale bufetului-expres din Piaţa Sălii Palatului etc.

Magazinul Fondului Plastic, din B-dul Magheru, prezintă publicului cîteva materiale noi, cîteva din multiplele posibilităţi ale tehnicilor noi: mozaic de ceramică, plăci de faianţă smălţuită, vitralii de tip nou, reliefuri de metal pe fundale din tencuieli colorate, reliefuri în lemn şi ipsos etc. Peretele — fundal al magazinului, realizat din calupuri de spumă de sticlă, este el însuşi un element decorativ. S-au demonstrat astfel posibilităţile expresive ale calupurilor de spumă de sticlă — un material deosebit de interesant ca aspect; uşor şi fiabil, atît cît este necesar, el poate fi traforat, colorat în suprafaţă, colorat în masă, sculptat etc., poate fi folosit ca material de fundal sau poate deveni el însuşi element decorativ. Prezentarea proiectelor pentru decorarea marilor ansambluri ale litoralului, rezolvate cu ingeniozitate şi mai ales cu vădit interes pentru găsirea unor forme de exprimare nouă prin materiale şi tehnici variate, demonstrează că un început în acest sens s-a şi făcut.

Totuşi trebuie să recunoaştem că multe din tehnicile şi materialele tradiţionale, capabile să fie utilizate în forme inovatoare — cum ar fi lemnul, feroneria, pictura pe sticlă, tapiseria nu sînt suficient folosite, deşi avem o valoroasă tradiţie în acest sens. Broderiile în fir, tapiseriile vechi, bisericile pictate ca şi scoarţele populare romîneşti sînt adesea citate ca exemple din cele mai valoroase ale artei popoarelor europene. Pictura pe sticlă, continuatoarea unei îndelungate experienţe artistice în ţara noastră, este prea puţin utilizată în prezent, deşi resursele de exprimare plastică modernă ale acestei tehnici sînt, cred, departe de a fi epuizate. În ce priveşte tapiseria, de asemenea nu cunoaştem exemple

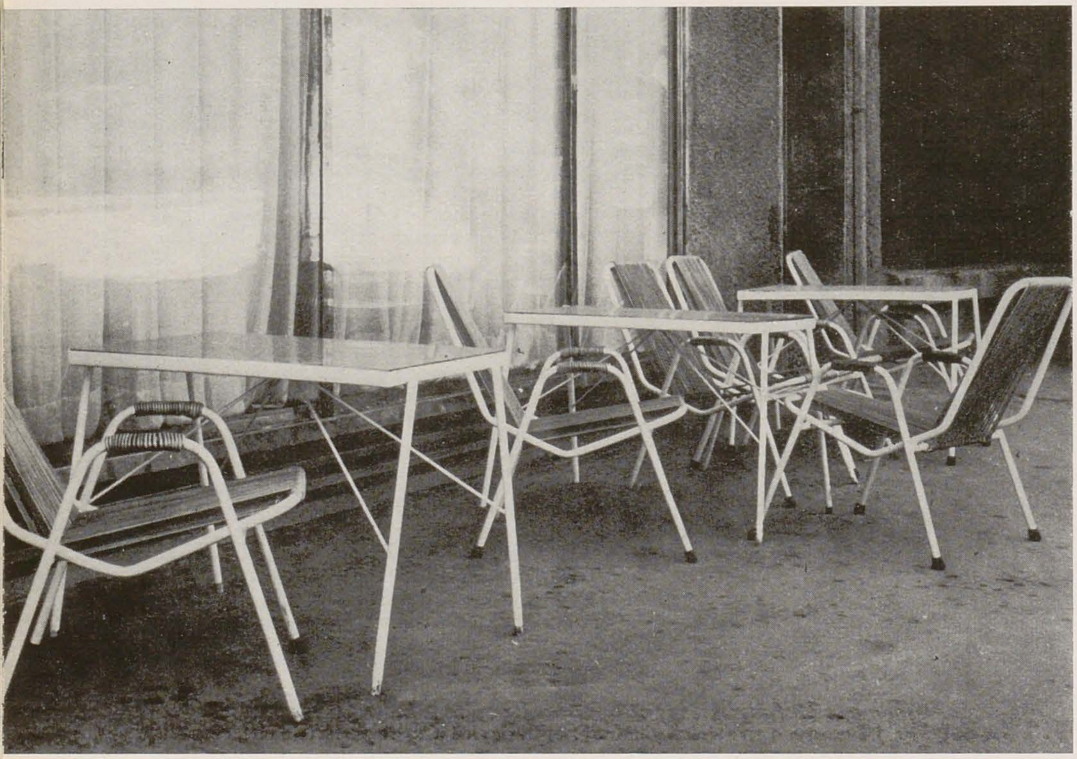
de folosire la scară monumentală a acestei tehnici, cu toate că în rîndul artiştilor plastici există creatori specializaţi în domeniul respectiv.

S-au făcut încercări de materiale noi, intarsii de feutruri, aplicaţii de diverse materiale textile, împletituri în diferite tehnici şi materiale ce pot da, în urma unui studiu susţinut, rezultate valoroase; aceste încercări s-au rezumat însă la realizarea unor lucrări plastice de mică dimensiune, deşi ele sînt capabile să susţină, cu mijloace specifice, şi lucrări de artă decorativă de mai mare amploare.

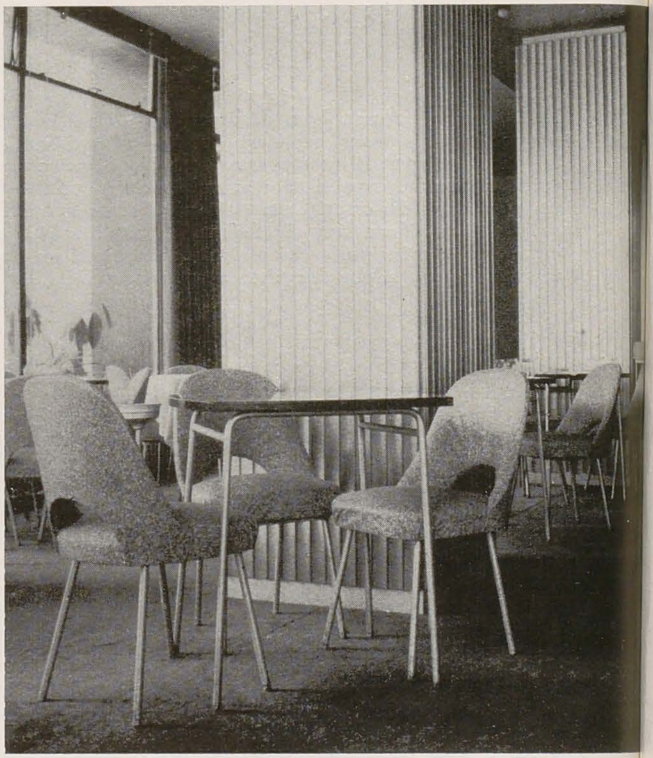
În această situaţie se găsesc de asemenea şi alte materiale, ca lemnul, ceramica şi fierul. Dintre ele doar ceramica a marcat anumite realizări. o la fel de mare varietate de modele ingenioase, moderne, sînt uşor de întreţinut şi deci înlocuiesc cu succes tencuielile uzuale uşor deteriorabile. Cîteva din tapetele folosite astăzi peste hotare — « rezinflex », « leacri », « adeziv-contact » — se fac din ce în ce mai cunoscute.

Ca material pentru îmbrăcări de stîlpi şi pereţi, ca şi pentru compartimentări temporare ale spaţiilor mari, se foloseşte astăzi destul de des aluminiul eloxat, ambutisat în forme diferite: este un material uşor, durabil, cu un efect decorativ specific, original.

Astăzi se pot uşor realiza goluri cu deschidere mare din plăci de cristal călit cu denumirea « securit »; rezistenţa sa mult superioară la



Colţ de restaurant



Colţ de restaurant

Toate aceste tehnici şi materiale trebuie să găsească în actuala campanie de construcţie suportul necesar dezvoltării proprii, dezvoltare favorizată şi de progresul continuu al tehnicii şi tehnologiei materialelor noi. Ele trebuie să se înscrie de asemenea ca forme de decoraţie modernă, în spaţii decorate modern, în ansambluri a căror rezolvare este determinată în primul rînd de cele două deziderate de importanţă egală: utilul şi frumosul.

Organizarea modernă a spaţiilor interioare presupune găsirea unor soluţii artistice chiar pentru pardoseli, plafoane, pereţi, ferestre şi uşi, precum şi pentru accesoriile acestora — covoare, perdele, draperii, corpuri de iluminat, mobilă şi componentele ei. Plăci de tapete rigide — material plastic din răşini sintetice, — malacart şi melamină etc., într-o gamă foarte variată de culori, iau pe zi ce trece locul tencuielilor obişnuite, greu de întreţinut, fără o luminozitate proprie, pe pereţii staţiilor mult circulate, ai magazinelor, expres-urilor, cofetăriilor etc. Putem enumera de asemenea cîteva materiale asemănătoare utilizate astăzi şi peste hotare care înlocuiesc finisajele pereţilor şi ale stîlpilor existenţi în interioare: « arcoflex » (vinil-asbest), în plăci cu suprafaţă lisă şi strălucitoare, realizat din răşini vinilinice, fire de amiantă şi pigmenţi coloraţi; « domosic » sau « sicodur », plăci folosite în special pentru îmbrăcarea pereţilor la băi, bucătării, oficii şi în general pentru spaţii ce necesită o curăţenie deosebită; « masonit », material plastic în plăci smălţuite electric în diverse culori, — folosit în egală măsură pentru interioare şi mobilier. Tapetul de hîrtie a fost înlocuit de multă vreme cu tapetele plastice lavabile sau semilavabile care, într-o exprimare plastică modernă, schimbă înnoitor aspectul interioarelor locuinţelor noastre. Ele oferă şoc, precum şi proprietatea de a nu se sparge în fîşii tăioase, ci în granule cu muchiile rotunjite, au extins foarte mult folosirea sa în construcţii. Din dorinţa obţinerii unui aspect cît mai atrăgător pentru faţade sau spaţii interioare, se realizează astăzi cristale translucide, colorate în masă, prin procedee ingenioase. Ele pot oferi suprafeţe colorate în exterior, în interior avînd acelaşi aspect cu cristalul limpede. Pentru anumite destinaţii, suprafeţele translucide din sticlă se înlocuiesc din ce în ce mai eficace cu plăci din răşini sintetice translucide: « plastilux », « siliplast », « plexiglas » etc. Caracteristicile acestor materiale revoluţionează în prezent tehnicile tradiţionale, ele necesitînd un minim de accesorii, cum ar fi balamale, închizători, tîmplărie etc. Cărămizile de sticlă turnate pentru pereţi translucizi (luxfer, rotalit etc.) tind a fi înlocuite cu similare plastice cu o luminozitate sporită şi calităţi de izolare superioare.

Industriile ceramice au furnizat şi furnizează o mare varietate de plăci şi tasele de cele mai diverse dimensiuni, forme şi finisaje, material extrem de aspectuos şi rezistent pentru îmbrăcatul pereţilor decorativi din interiorul şi exteriorul construcţiilor; « gres-porcelan » sau « gresite » sînt de asemenea materiale foarte indicate pentru fabricarea pereţilor bazinelor, piscinelor, cum şi a pavimentelor pentru băi etc. Tasele denumite « muranit » (din pastă de sticlă în varietăţi deosebit de atrăgătoare) pot îmbrăca de asemenea pereţi întregi.

Tehnica modernă oferă astăzi posibilitatea de realizare a unei mari game de plăci pavimentare. Din spărturi şi asocieri ingenioase de marmure şi pietre vibro-aglomerate cu lianţi duri se poate obţine, în dimensiuni foarte diferite, o mare varietate de plăci cu un aspect decorativ deosebit

de frumos. Ele pot suplini, pe suprafețe mai mari sau mai mici, plăcile de marmură costisitoare. Cu aceste procedee se pot obține plăci lise și lustruite, cum și plăci cu pietre reliefate, destinate unei decorațiuni mai rustice. Policlorura de vinil pe suporți textili, material plastic înlocuitor al linoleumului, oferind posibilități nenumărate de intarsiere după forme și culori variate, ia locul de asemenea parchetului greu de întreținut sau al mozaicului rece și neprimitor, limitat ca posibilități cromatice.

Mochetele din fire interioare (iută sau cînepă) vor deveni în curînd, printr-o industrializare pe scară largă sau prin adaptarea la procedee tehnice mai puțin costisitoare, materiale foarte nimerite ca expresie plastică, bune pentru acoperirea pardoselilor apartamentelor sau a spațiilor de circulație în foaierele de teatru, cinematografe, săli de conferințe etc. Și aici apariția firelor sintetice își aduce un aport inovator; sisteme diferite de țesut și pieptănare a firelor au reușit să realizeze o mai mare gamă de varietăți de covoare-mochetă, de la împletituri dese și cu fir scurt, pînă la covoare cu fir lung, imitînd blănurile cele mai costisitoare.

Tapiseriile, pardoselile, draperiile vor trebui și ele lucrate din materiale bazate pe firele plastice, practice, durabile, ușor de întreținut, putînd oferi o mare gamă de modele și culori.

Pereții despărțitori din așa-zisele jaluzele din sîrmă de lemn, țesute la război cu fire din bumbac, din cînepă sau fire plastice, vor putea răspunde cu multă eficacitate nevoilor apartamentelor noastre, înlocuind sau ajutînd vechile draperii.

Covoare din fîșii — deșeuri de țesături de lînă sau plastic — țesute ingenios în tehnica covoarelor oltenești sau alte tehnici pot da adevărate lucrări de artă. De asemenea, țesături cu aceleași funcțiuni, realizate din fîșii împletite din foi de porumb, par să dea rezultate bune, mai ales ca expresie plastică. Încercări în tehnicile și materialele mai înainte arătate s-au făcut; ele trebuiesc sprijinite, încurajate, deoarece vor putea constitui elementele esențiale în decorația modernă a apartamentelor noastre.

Cu ani în urmă s-a luat inițiativa, continuată apoi an de an, de a se supune aprecierii publicului propunerile de noi forme de mobilier; aprecierile unanime au consemnat progresele obținute în crearea unor prototipuri, prin folosirea de materiale noi: fire și mase plastice, plăci aglomerate din lemn, perne, spătare și saltele din burete de cauciuc sintetic.

Prezența artiștilor decoratori în creația formelor noi de mobilier este, cred, o condiție ca producția de mobilier să progreseze mai rapid în ceea ce privește forma și utilizarea mai inventivă a noilor materiale pe care industria țării noastre este în măsură să le pună la dispoziție. Am remarcat că în realizarea interioarelor troleibuzelor sau autobuzelor romînești sînt folosite materiale noi, ca perne și spătare din cauciuc sintetic, îmbrăcăminte din mase plastice, schelete metalice pentru scaune etc., în timp ce în producția curentă de mobilier nu există un singur exemplu de utilizare a acestor materiale, cu toate avantajele pe care ele le prezintă în comparație cu cele tradiționale.

De asemenea, viitorul foarte apropiat va aduce, fără îndoială, o revizuire în ceea ce privește tipurile cu care se preconizează mobilarea interiorului nostru actual. Cu ajutorul cîtorva piese de mobilă identice — deci mai puțin costisitoare, ușor accesibile, vom putea obține, prin asamblare, scrin, dulap, bibliotecă sau mobilier de cameră de zi. Peretele-bibliotecă, cu loc rezervat pentru aparatul de radio, televizor, vitrină etc., dulapul-perete despărțitor între dormitoare, dulapul-comunicant între camera de zi și bucătărie, înlocuind eficace fostul oficiu, mobilierul de bucătărie cu masa învelită în tablă de zinc sau în material plastic, înglobînd mașina de spălat și uscat vase, plita-aragaz etc. — constituie noi tipuri de mobilier ce vor revizui întreaga plastică a interiorului. În prezent, finisajele utilizate în producția curentă de mobilier sînt aproape în totalitate cele realizate în tehnicile tradiționale, costisitoare: furniruiri manuale sau mecanice, lustruiri mai mult sau mai puțin pretențioase. Fără a preconiza eliminarea integrală a acestor tehnici pentru unicatele deosebite, cred totuși că, așa cum se întîmplă în producția mondială de mobilă, aceste metode pot fi înlocuite cu succes. Peliculele plastice lipite sau sprijinite, plăci plastice imitînd perfect aspectul celor mai costisitoare furnire, pot înlocui, în multe cazuri, manoperele dificile mai înainte amintite. Ele pot fi întreținute foarte ușor și-și păstrează multă vreme aspectul desăvîrșit. O mare varietate de vopsele și lacuri din rășini sintetice pot asigura pieselor de mobilier curent un aspect frumos și o întreținere ușoară. În ceea ce privește structura mobilierului, noile materiale aglomerate pe care le producem, precum și instalațiile moderne de mulare a lemnului, instalații de curînd intrate în funcțiune, vor îndruma cu siguranță în scurtă vreme producția noastră de mobilă către forme noi, contemporane. Diferite tehnici noi de plastifiere a fibrei lemnoase realizează materiale capabile să permită obținerea de forme mereu mai armonice. În afară de aspectul atrăgător, aceste materiale întrunesc calități deosebite: sînt impermeabile, putînd fi deci utilizate la fel de bine în interior ca și afară, sînt nedeformabile, ușoare, lesne de întreținut.

Domeniului mare al decorației de interior, aplicat la mărețul program de construcție din țara noastră, îi este sortit un întreg proces de transformare înnoitoare. Trebuie să avem curajul să afirmăm, cu toată sinceritatea, că, în ceea ce privește dotarea interioarelor noastre, la gradul de exigență impus de aspectul arhitectonic al noilor construcții și de cerințele mereu crescînde ale vieții oamenilor muncii, ramura noastră, a decorației, nu și-a adus în întregime aportul ei creator. Nouă, artiștilor decoratori, ne revine datoria de a contribui ca și în domeniul decorației progresele să cunoască același ritm.

PAUL ERDÖS, Farfurie

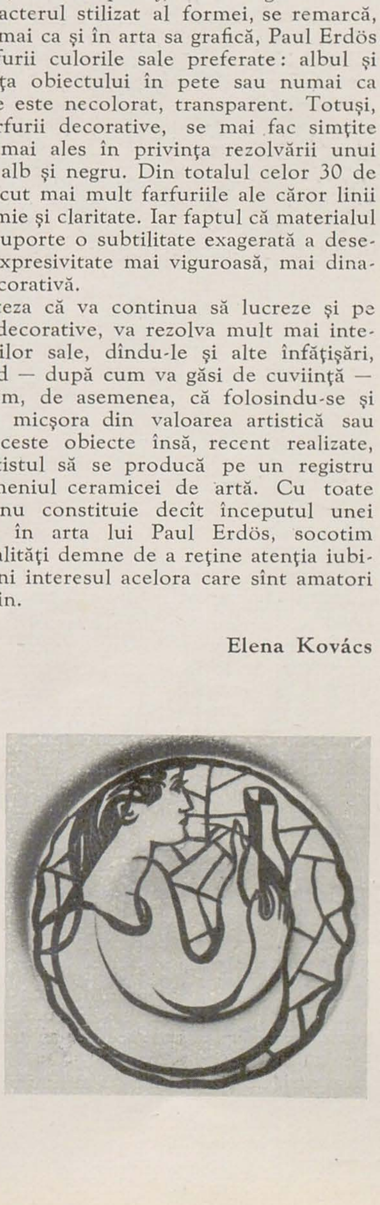
CERAMICA LUI PAUL ERDÖS

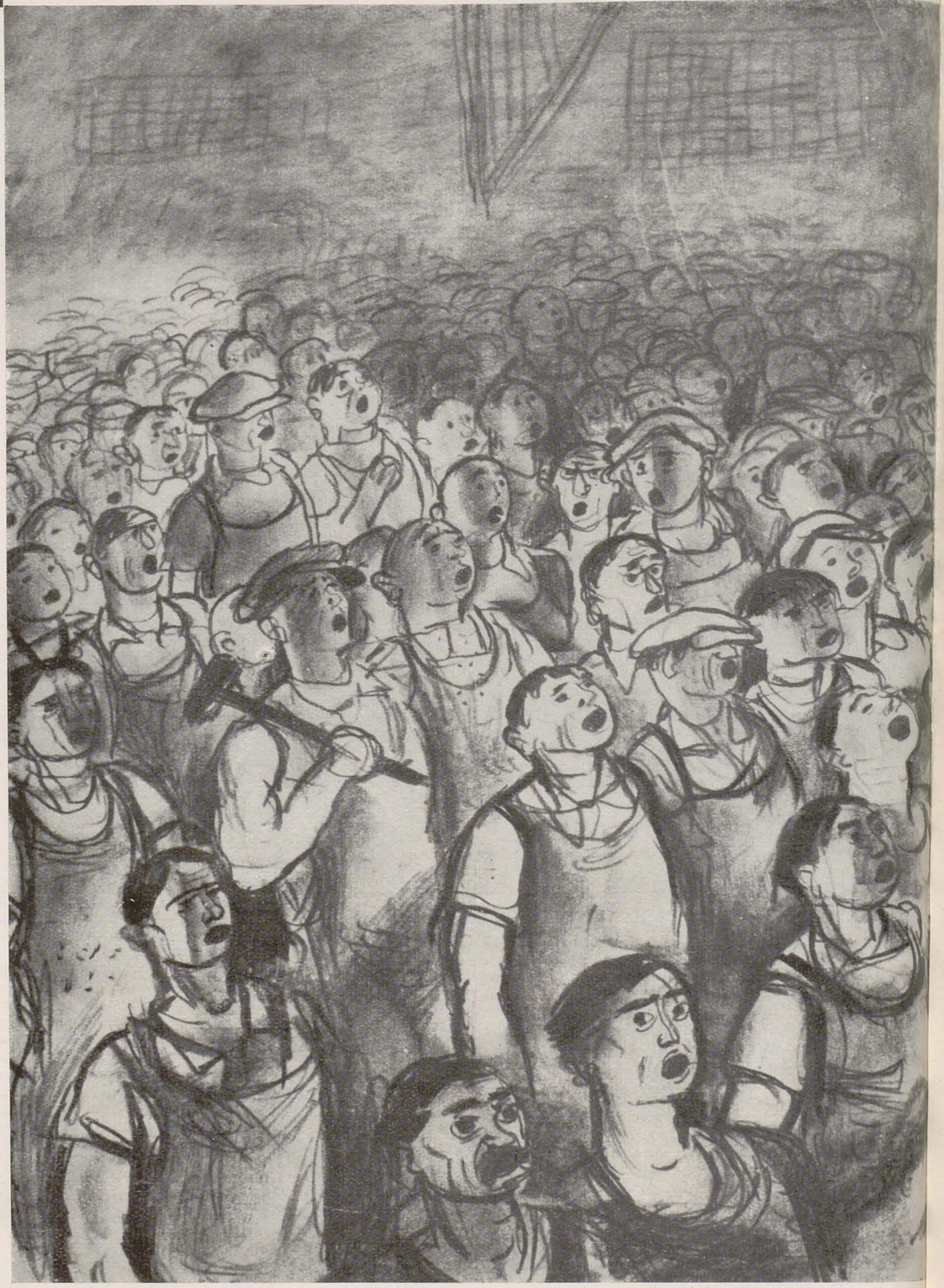
Paul Erdös, cunoscutul grafician de la Baia Mare, adaugă activității sale artistice din ultimul timp și pe cea de decorator al unor farfurii, în total 30 de piese. Pe lîngă categoria motivelor decorative propriuzise, farfuriile sale conțin și o serie de imagini figurale, îndeosebi capete de femei redate printr-un desen linear expresiv, fie că acesta este pictat sau « încrustat » în materialul obiectului ca atare. Pe fondul închis al unor farfurii apar astfel diferite compoziții ornamentale, concepute de artist în așa fel încît ele să se încadreze armonios într-un spațiu dat — în cazul de față, circular. Alte farfurii însă sînt decorate fie cu cîte o mască, întîlnită în folclorul nostru, sau un peisaj, fie cu figuri văzute pe jumătate, dintre care, prin caracterul stilizat al formei, se remarcă, mai ales, « Femeia cu vază ». Întocmai ca și în arta sa grafică, Paul Erdös a folosit la decorarea acestor farfurii culorile sale preferate: albul și negrul, distribuindu-le pe suprafața obiectului în pete sau numai ca linii. Chiar și smalțul pieselor sale este necolorat, transparent. Totuși, la această primă serie a sa de farfurii decorative, se mai fac simțite căutările și încercările artistului, mai ales în privința rezolvării unui echilibru armonios al culorilor de alb și negru. Din totalul celor 30 de piese ale lui Paul Erdös, mi-au plăcut mai mult farfuriile ale căror linii au fost folosite cu o anumită economie și claritate. Iar faptul că materialul întrebuințat de artist nu putea să suporte o subtilitate exagerată a desenului, dă unor farfurii ale sale o expresivitate mai viguroasă, mai dinamică și în același timp și mai decorativă.

Sperăm că Paul Erdös, în ipoteza că va continua să lucreze și pe viitor în această ramură a artelor decorative, va rezolva mult mai interesant și problema formei farfuriilor sale, dîndu-le și alte înfățișări, eventual mai moderne, și renunțînd — după cum va găsi de cuviință — la cea de cerc absolut. Considerăm, de asemenea, că folosindu-se și de smalțul colorat, acesta nu ar micșora din valoarea artistică sau din seriozitatea lucrărilor sale. Aceste obiecte însă, recent realizate, ne îndreptățesc să așteptăm ca artistul să se producă pe un registru mult mai larg și mai variat în domeniul ceramicei de artă. Cu toate că lucrările de care am amintit nu constituie decît începutul unei preocupări artistice de acest fel în arta lui Paul Erdös, socotim farfuriile sale ca avînd o serie de calități demne de a reține atenția iubitorilor de artă, precum și de a stîrni interesul acelora care sînt amatori de a le avea în propriul lor cămin.

Elena Kovács

PAUL ERDÖS, Farfurie





AUREL JIQUIDI, « Internaţionala » — *creion*, 1932

AUREL JIQUIDI

GH. VARTIC

Aurel Jiquidi este unul dintre reprezentanţii cei mai de seamă ai realismului critic în grafica romînească.

Departe de a fi un simplu umorist — deşi grafica sa nu e lipsită de această însuşire — nelimitîndu-se la universul unei caricaturi ocazionale (cerută de spaţiul rămas gol al unui cotidian), departe de a se mulţumi cu o şarjă dubioasă menită să amuze o burghezie obeză şi obtuză, Aurel Jiquidi, prin desenul său social-militant, realizat cu vervă şi spirit acid, dă la iveală fizionomia morală a unei întregi galerii de tipuri, caracteristice societăţii burghezo-moşiereşti din Romînia.

Interpret magistral al momentelor şi tipurilor celor mai semnificative din piesele lui Caragiale, « O scrisoare pierdută » şi « O noapte furtunoasă », artistul a continuat — prin a sa « Mică publicitate » — să fie

exponentul unei critici aspre, vehemente, îndreptată împotriva ipocriziei, împotriva necinstei, împotriva moravurilor societății burgheze.

În mod permanent prezent în actualitate, Aurel Jiquidi consemnează critic evenimente și oameni, dîndu-le semnificații generalizatoare, furnizate adeseori de cazuri mărunte, dar simptomatice pentru burghezia în descompunere.

În funcție de subiect, gama sentimentelor prin care conținutul lucrărilor sale își face drum spre conștiința privitorului este deosebit de largă, nuanțată, pornind de la accente de caldă gingășie ori compasiune și ajungînd la avertismente patetice și tragice — adevărate strigăte de alarmă.

Dacă Jiquidi se dovedește un desenator neobosit al « faptelor diverse», dar caracteristice lumii burgheze — lume pe care artistul o fixează ca într-un imens insectar de dăunătoare, în hidoasa lor nuditate — el știe să pună dragoste și căldură în imaginile în care e reprezentat proletariatul. El izbutește, cu o neîntrecută măiestrie, să caracterizeze prin cîteva linii chipul unui muncitor sau țăran, ori să ne sugereze masele, cu mișcarea și forța ce se degajă din ele.

Fie că ilustrează tipuri individuale, ori realizează impresionante scene de masă, artistul știe să imprime graficii sale sentiment și mișcare prin ductul liniei, prin distribuția umbrei și luminii, prin unghiuri de vedere și punere în pagină, pe scurt, prin compoziție.

Dotat cu inteligență și sarcasm, observînd cu atenție realitățile social-politice ale trecutului țării noastre și comentîndu-le multilateral, elocvent, Jiquidi acordă modului de expresie acea formă care cuprinde pe de-a întregul ideea propusă, o face evidentă, concludentă. Acest mod de expresie, consecință a materialului faptic filtrat prin spiritul critic, incisiv, plin de combativitate al artistului, vine să-l așeze pe Jiquidi în imediata vecinătate a lui Caragiale. Așa cum Caragiale a creat literar o tipologie specifică burgheziei romînești, la fel și Jiquidi a reușit să redea grafic o întreagă galerie, tot atît de vie, în aceeași forfotă și viermuială născută din ciocnirea violentă sau mascată a intereselor contradictorii ale burgheziei romînești.

Expoziția retrospectivă de grafică militantă organizată în cinstea aniversării a 40 de ani de la înființarea Partidului Comunist din Romînia a constituit un prilej de evidențiere și a creației lui Jiquidi pe linia desenului satiric și social.

De pe panourile ce i s-au rezervat — care n-au cuprins decît o mică parte din bogata activitate a artistului — s-au putut desprinde suficient de clar orientarea și preocupările lui Aurel Jiquidi, sensul profund uman al lucrărilor în care, situîndu-se pe o poziție avansată, redă starea muncitorimii, a țărănimii și a tuturor păturilor sărace.

Cîtă vigoare și forță se degajă din compoziția « Internaționala » (1932), în care, dînd o mare diversitate de expresie fiecărui personaj în parte, Jiquidi izbutește să creeze o sugestivă scenă de masă unitară. Aici artistul nu schițează nimic care ar aduce a umor. Aici e gravitate, e vervă a liniei care sugerează mișcarea imensității de oameni, aici toți, fiecare în felul lui, își cîntă cîntecul — al lui și al clasei proletare. Un Jiquidi la fel de grav găsim și în lucrarea « Viitorul șomer » [1]). Monumental, simplu, expresiv. Concluzia artistului e limpede: în societatea burgheză dreptul la șomaj e asigurat pentru fiii muncitorilor, încă de la naștere. « Ucenicii » [2]), firavi și triști, sînt reprezentați în mizeria ce le-a hărăzit-o o societate nedreaptă. Jiquidi consemnează cu durere acest fapt, pentru ca scurt timp după aceea, în « Lectura » [3]) să arate că una dintre condițiile de eliberare a muncitorimii o constituie însușirea culturii progresiste.

« Caut casă » (1934), la fel ca și « Agenția de plasare » sînt desene înscrise pe linia demascării unor stări de lucruri permanente în regimul burghez: lipsa unor condiții umane de trai, șomajul, mizeria. Dacă în cea de a doua dintre lucrări se simte o oarecare doză de umor amar, prima dintre ele, prin atmosfera de dezolare, de părăsire și disperare ce se degajă atît din ținuta femeii cît și a copiilor stă mărturie neclintită a gravității cu care autorul a știut să dea glas revoltei sale.

Lucrările lui Jiquidi în care tratează teme legate de viața copiilor ocupă un loc însemnat în creația sa. Cu gingășie și dragoste se apleacă

¹) „Cuvîntul liber", 1935
²) „Cuvîntul liber", 1934
³) „Cuvîntul liber", 1936

AUREL JIQUIDI, Cizma neagră a Italiei... va sta bine Africei? (diptic) — *tuș*, 1935

asupra lumii copiilor, cu înțelegere profundă analizează micile lor drame, care în imaginile realizate de artist capătă proporțiile oricăror drame umane. Totuși, și în zdrențe, cu fizionomii maturizate de mizerie, cu priviri speriate ori candide, cu rictusuri care vor să însemne zîmbete abia născute și înăbușite de viața grea pe care o simt din plin, aceste mici ființe trezesc în sufletul privitorului un sentiment de revoltă față de societatea nedreaptă care îi privează de bucuriile vîrstei lor. Tema copiilor la Jiquidi se dovedește o temă la fel de militantă, la fel de combativă ca și toate celelalte pe care le-a tratat.

Dacă din imaginile înfățișind lupta proletariatului rezultă solidarizarea artistului cu această luptă, atunci cînd e vorba de clasele exploatatoare, de reprezentanții lor, de tarele burghezo-moșierimii, arta lui Jiquidi devine puternic demascatoare a acestei burghezii. «Stîlpii patriei burgheze» — jandarmii, [1]) perceptorii, [2]) polițaii, [3]) agenții electorali, [4]) sub oblăduirea consiliilor de administrație [5]) și a patronilor în frunte cu «majestatea sa» [6]) își fac datoria «conștiincios», fără abatere, cu toată demnitatea tîmpă și agresivitatea specifică omului aflat sub domnia banului. Deasupra, în lumea lor de huzur, de jafuri și nedreptăți, totul e lustruit, totul e pus la punct. Dar dedesubt? Dedesubt, acolo unde clocotește mizeria și ura față de împilatori, unde milioane de ființe se zbat să spargă crusta de poleială, acolo unde lava mîniei poporului stă gata să erupă, acolo îl găsim și pe Jiquidi. Materialul de tratat e vast. Totul trebuie explicat, totul trebuie spus pe înțelesul tuturor. Nici o armă nu trebuie să rămînă nefolosită. Umor, ironie, persiflare, folosite inteligent, amestecate sau luate separat, țîșnesc cu violență de sub creionul artistului, șfichiuind obrazuri puhave ori conștiințe pervertite. Caricatura și desenul satiric și-au dat mîna pentru a ilustra mai clar, mai simplu, mai cutezător, putreziciunea unei lumi în agonie.

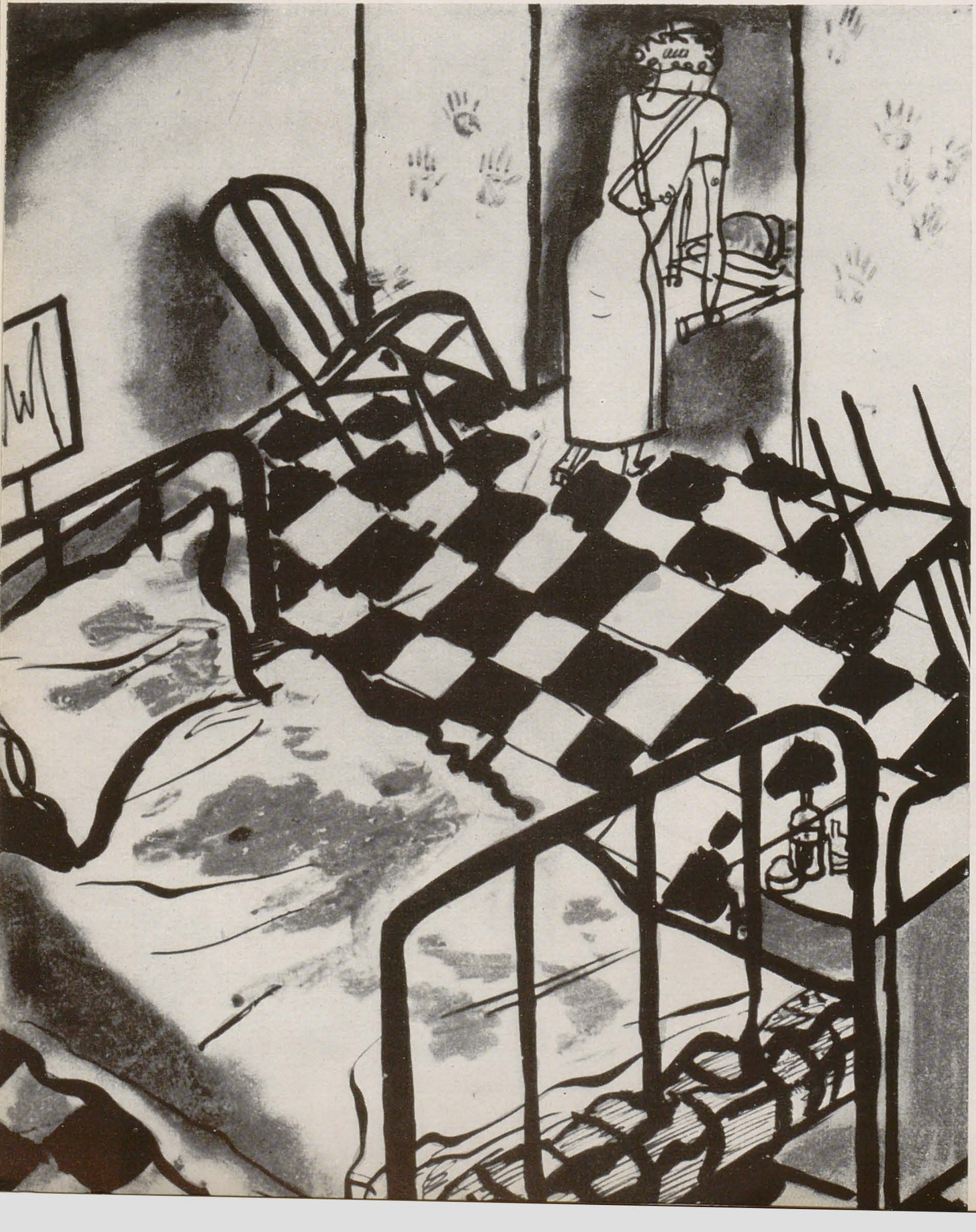
Fascismul găsește în Jiquidi un demascator neînfricat.

«Cizma neagră a Italiei... va sta bine Africei?» [7]), «Balanța nazistă» [8]), «Ororile fascismului» [9]), «Pe aici au trecut legionarii» [10]) și multe altele sînt imagini semnificative, luări de atitudine categorice, din care rezultă limpede că artistul nu a cochetat cu niște vagi principii umanitariste, ci a indicat clar, fără putință de tăgadă, pe adevărații dușmani ai popoarelor, înfierîndu-i.

---

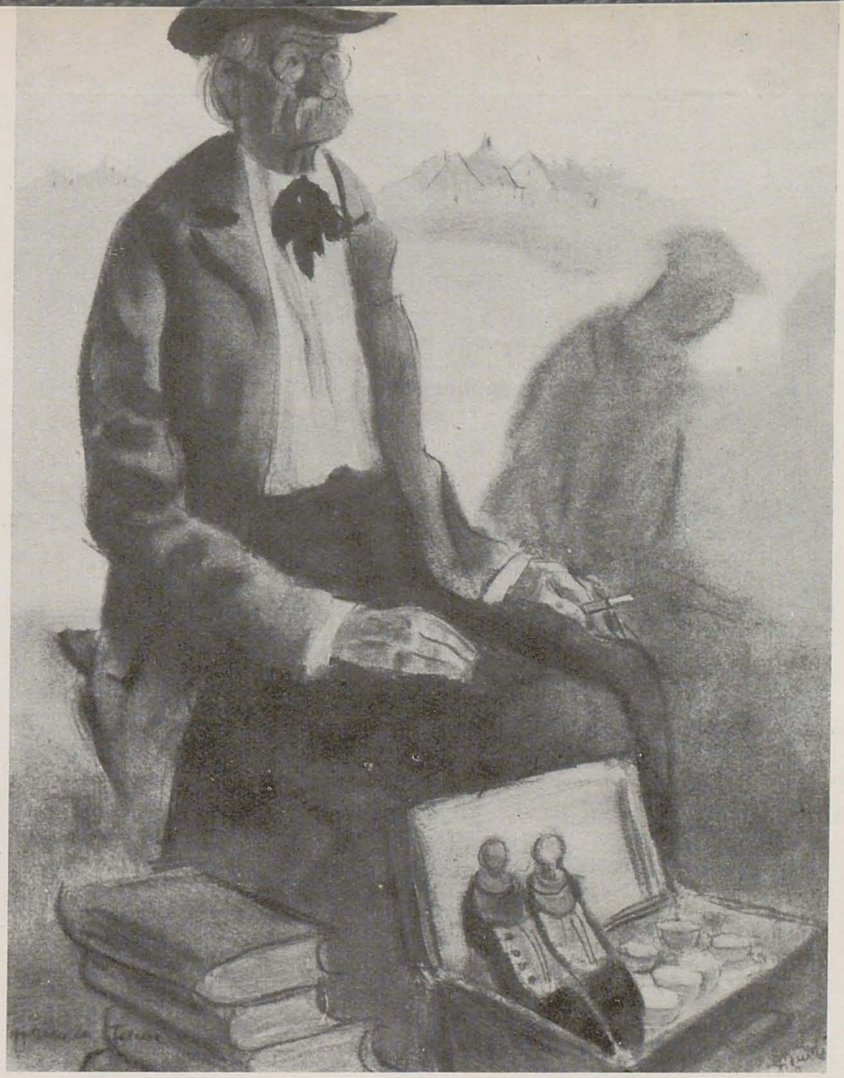
[1]) „Din ordin", 1932.
[2]) „Ospitalitatea romînului . . . statul în vizită", „Cuvîntul liber", 1936.
[3]) „Coadă la carne".
[4]) „În fața urnelor", „Cuvîntul liber", 1936.
[5]) „Expunerea bilanțului", „Cuvîntul liber", 1934.
[6]) „Sosirea majestății sale", 1927.

[7]) „Cuvîntul liber", 1935.
[8]) „Cuvîntul liber", 1936.
[9]) „Cuvîntul liber", 1937.
[10]) „Cuvîntul liber", 1936.



AUREL JIQUIDI, Pe aici au trecut legionarii — *tuș și acuarelă*, 1936

AUREL JIQUIDI, Viitorul
şomer — *fotocopie*, 1935



AUREL JIQUIDI, Tipătescu la Talcioc

AUREL JIQUIDI, Ucenici — *tempera*, 1934

Problema apărării păcii e înțe'e.să de Jiquidi ca o problemă de stringentă actualitate. « Vrem pace » [1] sau « Nu lăsaţi ca reacţiunea să sugrume pacea » [2] sînt probe ale unei atitudini civile ferme, ale unei conştiinţe artistice democratice înaintate.

După 23 August 1944 activitatea artistului, avînd la bază o concepţie perfect echilibrată şi matură, concepţie îmbogăţită prin însuşirea metodei de creaţie a realismului socialist, vine cu o contribuţie esenţială la dezvoltarea graficii noastre militante. La temele inspirate din construcţia socialistă — şi nu sînt puţine lucrările cu acest conţinut în activitatea lui Jiquidi — se adaugă ilustraţiile la operele lui Ion Creangă sau ale maestrului Mihail Sadoveanu, precum şi ciclul « 1907 », demascator al burghezo-moşierimii.

Dramatica desfăşurare în imagini a evenimentelor sîngerosului an 1907 capătă accente de epopee, alături de tot atît de zguduitorul ciclu al lui Arghezi. Taberele sînt constituite. Condiţiile lor de viaţă sînt concludent reprezentate. Şefii acestor tabere ne sînt aduşi în faţa ochilor, pe rînd, de către artist: îmbuibatul ministru-moşier, servilul prefect, cinicul arendaş şi jandarmul — veşnicul cîine de pază, după care chinuitul, jecmănitul, disperatul ţăran. Primii — o armată îndobitocită; ceilalţi — o mulţime înfometată, neorganizată, fără un conducător capabil s-o ducă la victorie. Ciocnirea acestor tabere e cumplită. Desnodămîntul dureros. Şi totuşi un sprijin puternic: muncitorii se solidarizează cu ţăranii. Această solidaritate a constituit chezăşia sigură a victoriilor de mai tîrziu, a zdrobirii definitive a exploatatorilor poporului.

Prezentîndu-ne toate aceste tipuri şi momente, Jiquidi a ştiut să folosească resursele artistice de care dispune, creînd o operă de puternic patos, de adîncă emotivitate. Cuvintele lui Tonitza, rostite încă în 1928, păstrîndu-şi întreaga lor valabilitate, caracterizează cum nu se poate mai bine capacitatea lui Jiquidi de a sezisa esenţialul şi de a-l reda în forma cea mai potrivită: « Dotat cu preţioase mijloace de realizare, cu armele unui spirit incisiv, crează lucrări în care, din întrepătrunderea organică a satirei de fond cu cea de formă, rezultă caracterizarea în formulă artistică, fie a individului, fie a unei epoci, fie a unor împrejurări sociale ».

Statul nostru democrat-popular preţuieşte în Aurel Jiquidi pe unul dintre maeştrii reprezentativi ai graficii noastre militante. Acordarea Premiului de stat, în 1953, şi apoi a titlului de Maestru Emerit al Artei, în 1957, sînt răsplata meritelor artistului, pentru bogata sa activitate pusă în slujba omului, în slujba progresului social.

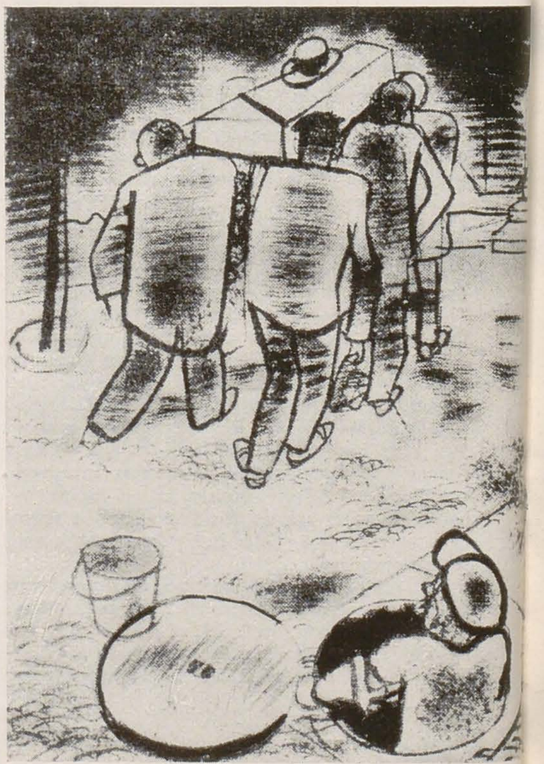
---

[1] „Cuvintul liber" 1935.
[2] „Cuvintul liber" 1936.

AUREL JIQUIDI, 13 Decembrie 1918 — *cărbune*

AUREL JIQUIDI, Ultima serenadă

AUREL JIQUIDI, Din groapă-n groapă



MOMENTE DIN PLASTICA ROMÎNEASCĂ A SEC. XX

Marius Bunescu în atelier

MARIUS BUNESCU
LA A 80-A ANIVERSARE

JACK BRUTARU

Pictorul Marius Bunescu a împlinit 80 de ani! La o astfel de aniversare există tentaţia firească să se vorbească despre vasta sa operă.

În ultima expoziţie de stat a artelor plastice, pe un panou, compoziţiile lui Marius Bunescu: « Şantierul noii săli a Palatului R.P.R. » şi « Bucureşti 1959 ». Două imagini pline de viaţă şi dinamism. Şantiere de construcţie. Forfota de oameni şi maşini dă senzaţia aproape auditivă a ritmului de muncă, a zumzetului şi a duduitului grav şi continuu al motoarelor. Totul sugerează energie, tinereţe, optimism.

În atelierul pictorului. Pe şevalet o pînză aşteaptă ultimele accente. Este noua compoziţie în lucru a maestrului Marius Bunescu, lucrare ce evocă pregătirea eroicei apărări a podului de peste Jiu, condusă de curajoasa Ecaterina Teodoroiu, împotriva invaziei trupelor nemţeşti, la începutul primului război mondial. Şi de aici se degajă aceleaşi sentimente de voinţă şi energie, proprii veşnicei tinereţi creatoare. Aceeaşi forţă, aceeaşi plenitudine şi dragoste de viaţă reîntîlnim în toate picturile lui Marius Bunescu. Este unul dintre creatorii vîrstnici care s-au înrolat spontan şi cu multă tinereţe în noua mişcare artistică, realist-socialistă, plină de avînt şi dedicată publicului celui mai larg al oamenilor muncii.

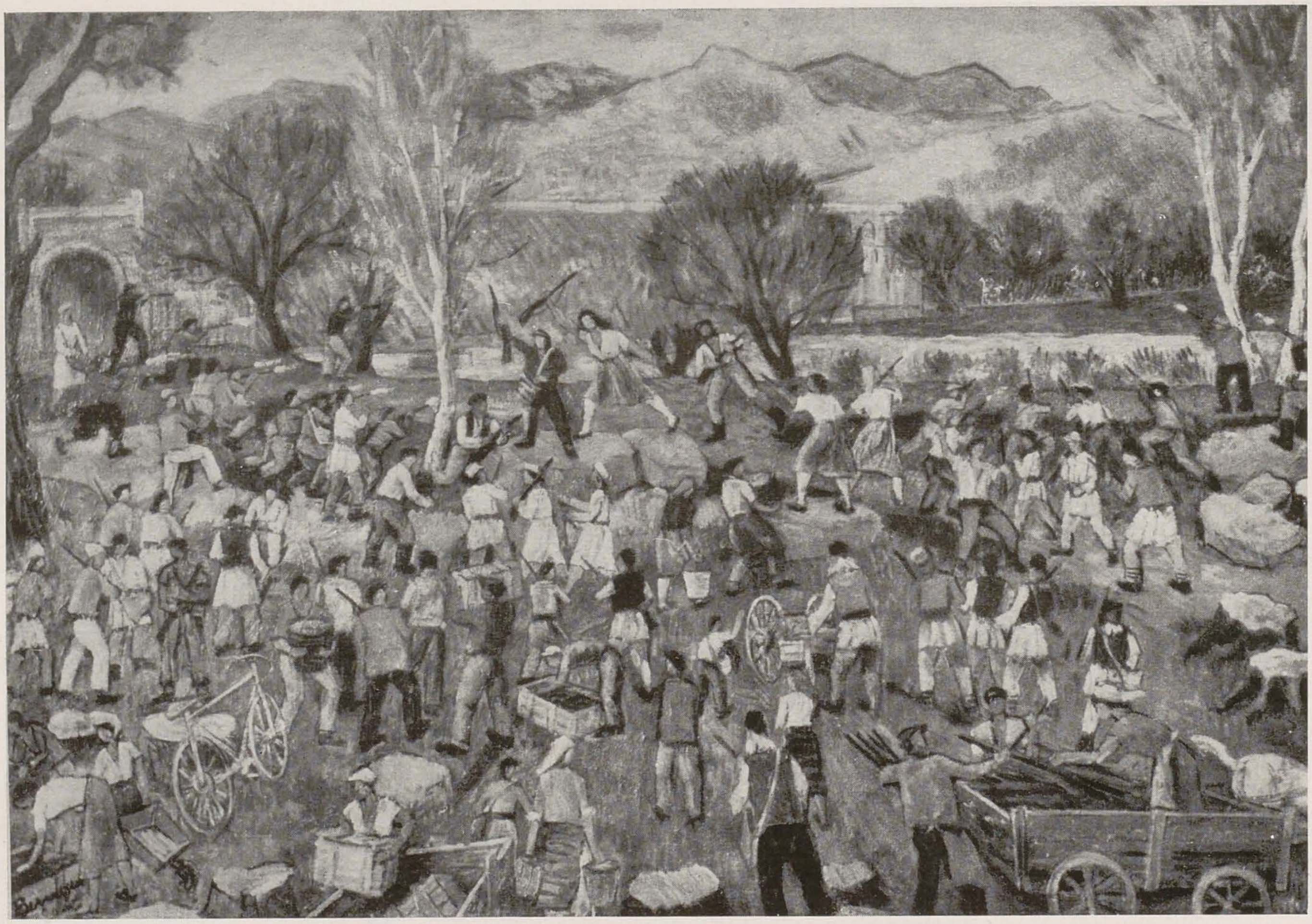
Activitatea sa din trecut se caracterizează printr-o creaţie continuă şi susţinută, bazată pe o concepţie realistă. Preocupările sale s-au concentrat în special asupra peisajului, portretului, studiului de natură moartă.

Peisaje ale oraşelor în care se statornicise, peisaje care povestesc despre itinerarii străbătute. Privelişti în care predomină Bucureştiul, vechi şi nou, dar mai ales marea cu ţărmurile ei bătute de ape, de la Constanţa de unde a pornit, la malurile stîncoase ale sudului, la Muntele Athos sau prin lagunele Veneţiei. Din Delta Dunării, al cărei prim descoperitor de frumuseţi a fost, pînă în întunecatele fiorduri norvegiene, cu opriri prin porturi ca Rotterdam. El a sezisat cu multă sensibilitate poezia vechilor oraşe moldoveneşti, a Iaşilor, a Sucevei. Impresii puternic asimilate despre realităţi noi se împletesc cu vechi amintiri care revin, ca în « Vasul Potemkin în Portul Constanţa 1905 ». Construcţia viguroasă, simplă, susţinută printr-un desen categoric stabileşte caracteristicile fiecărui loc. Culoarea este pusă cu o pensulaţie puternică, modelînd configuraţia motivului ales. Tonalitatea generală vie, armonios acordată, mărturiseşte pe coloristul care iubeşte strălucirea şi tăria culorilor mînuite.

Portrete şi îndeosebi autoportrete cu fizionomii reliefate, cu caractere bine precizate prin aceeaşi pictură viguroasă. Florile, motiv reluat în numeroase naturi moarte, prilejuiesc pictorului exaltări coloristice cu tonuri vii şi acorduri îndrăzneţe. Opera lui Marius Bunescu cuprinde astfel numeroase lucrări relevînd consecvenţă în atitudinea sa faţă de viaţă şi de realitate, în concepţia sa artistică.

Pictor prodigios şi călător neobosit, el şi-a închinat viaţa şi altor preocupări legate de artă. De aproape patru decenii, Marius Bunescu şi-a împărţit timpul şi eforturile între creaţie şi activitate muzeală. Organizator şi conducător de muzeu, s-a ocupat numeroşi ani de Muzeul « A. Simu ». De peste zece ani este şeful Galeriei Naţionale, din cadrul Muzeului de Artă al R.P.R.

Titlul important de « Maestru Emerit al Artei din R.P.R. », primit cu ocazia aniversării, confirmă valoarea operei şi activităţii pictorului Marius Bunescu în mişcarea noastră artistică contemporană.



MARIUS BUNESCU, Lupta de la Podul Jiului din 1916 — *ulei*

MARIUS BUNESCU, Scara teatrului — *ulei*

MARIUS BUNESCU, București în construcție — *ulei*

CONCEPȚIA ARTISTICĂ A AFIȘULUI DE PROTECȚIA MUNCII

VL. GHEORGHIU și A. TABACHIU

În sprijinul formării și consolidării deprinderilor de securitate individuală în procesul muncii, în fabrici și uzine este folosit un sistem complex de mijloace de agitație și propagandă. Un rol important revine în acest sens și afișului.

Deși afișul de protecția muncii prezintă o serie de trăsături distincte, care-l deosebesc de alte tipuri de afiș, el este subordonat trăsăturilor general valabile ale genului.

Îmbunătățirea soluțiilor artistice și deci sporirea eficacității afișului de protecția muncii, presupune printre altele examinarea atentă a modului specific în care reacționează față de acest tip de afiș cei cărora le este destinat. În cele ce urmează ne vom referi la unele constatări la care ne-a condus cercetarea eficienței psihologice a afișului de protecția muncii. Ne-am bazat pe aplicarea unui complex de metode experimentale prin care s-a urmărit, printre altele, investigarea opiniei muncitorilor și tehnicienilor, beneficiarii de fapt ai acestui tip de afiș, pe analizarea a peste 150 de afișe din țară și de peste hotare. Ne vom referi aici numai la unele aspecte cu caracter general. Cercetările au fost desfășurate în cadrul Institutului de Psihologie al Academiei R.P.R., la sugestia Institutului de Protecția Muncii de pe lîngă C.C.S.

Menirea esențială a afișului de protecția muncii e aceea de a reaminti privitorilor măsurile de securitate a muncii, cunoscute muncitorilor în primul rînd de la instructajele organizate la locul de muncă. Realizat cu pricepere, afișul facilitează aplicarea acestor măsuri, imaginea și textul sugestiv constituind un îndemn pentru respectarea lor întocmai. Luat separat, afișul este ineficient. El este nu numai parte integrantă dintr-un sistem de mijloace propagandistice și agitatorice, dar depinde în mare măsură de ele. De aceea, el trebuie să fie raportat tot timpul la ansamblul mijloacelor împreună cu care acționează pentru asigurarea protecției și securității la locul de muncă.

Îndemnul afișului de protecția muncii este categoric, are caracter de lege. El trebuie astfel conceput încît să demonstreze fiecărui muncitor că nu despre altul, ci chiar despre el este vorba.

Pentru ca afișul să-și atingă scopul, în elaborarea lui trebuie să se țină seamă de un complex întreg de factori. Cercetind atitudinea unor categorii de muncitori față de afișul de protecția muncii, un specialist din Republica Socialistă Cehoslovacă arăta de pildă că 40% din atenția muncitorilor se îndreaptă în direcția sezisării unor greșeli tehnice de prezentare, 20% în direcția criticării execuției artistice etc. *) Acest lucru dovedește cu prisosință importanța caracterului artistic al afișului de protecția muncii. Iată de ce ne-am propus să discutăm cu deosebire problemele artistice ale acestui gen de afiș.

Larga utilizare pe care și-a găsit-o afișul în cele mai diferite domenii practice izvorăște în primul rînd din forța de atracție pe care o exercită asupra oamenilor imaginile plastice sugestive. Ca orice gen de artă, afișul redă realitatea prin mijlocirea unor imagini concret-senzoriale, care exprimă situații tipice. Reproducînd prin imagini individualizate aspecte caracteristice ale protecției muncii, afișul trebuie să recurgă la o astfel de prezentare, încît aceste aspecte să fie apoi reproduse la rîndul lor cît mai activ în mintea muncitorului. Afișul își îndeplinește scopul numai dacă îmbogățește în permanență reprezentările și noțiunile muncitorului în domeniul considerat. Elementele intuitive ale afișului țintesc deci, în cazul de față, mult mai departe. Ele așteaptă din partea privitorului altceva decît o simplă contemplare. Dăm în acest sens un exemplu. Din nevoia firească de a verifica dacă comportamentul față de tehnica securității muncii nu mai corespunde întru totul normelor în vigoare, în special cei care se găsesc la începutul activității în uzină confruntă atitudinea lor la locul de muncă cu cele zugrăvite în afiș. Găsindu-se de multe ori în imediată apropiere, afișul poate fi consultat neîncetat. Raportarea expresă la imaginea și textul afișului are darul de a întări siguranța în muncă.

În legătură cu cele arătate mai sus trebuie subliniat și un alt aspect. Deși afișul de protecția și securitatea muncii prezintă probleme din domeniul de specialitate al celor vizați, cu toate că aceștia stăpînesc noțiunile de bază cu privire la măsurile de protecția muncii, este necesar să se pornească de la considerentul că problemele care fac obiectul unuia sau altuia din afișe nu sînt evidente prin ele însele. Orice muncitor știe că nu e bine să lucreze într-un mediu îmbîcsit de praf. Dacă i se arată penetrația prafului în plămîni și efectele ce rezultă de aici apare și mai evidentă necesitatea de a se feri. Aceste considerații, subliniind atenția deosebită care trebuie acordată prezentării grafice, nu pledează însă deloc în favoarea folosirii soluțiilor naturaliste. Problema care se pune este aceea ca afișul să exprime un conținut cu claritate și expresivitate artistică. Indiferent de forma artistică la care se recurge, el trebuie să indice dintr-o dată « acel ceva » care corespunde îndatoririlor muncitorilor față de o anumită măsură concretă de protecția muncii.

Avînd misiunea de a învăța și, frecvent, pe cea de a desînvăța, afișul de protecția muncii îndeplinește funcții educative complexe. Este necesar să se recurgă deseori la prezentări paralele: aspectele pozitive puse față în față cu cele negative. Exprimarea în afiș atît a aspectelor pozitive, cît și a celor negative se dovedește utilă nu numai pentru cei care nu respectă măsurile de protecție, dar și pentru cei care le aplică cu regularitate. Zdruncinînd în primul caz deprinderile contrare spiritului de prevedere și în genere protejării muncii, prezentarea comparativă a elementelor pozitive și negative consolidează în cel de-al doilea caz deprinderile necesare asigurării securității individuale, formate în însuși procesul activității profesionale. Imaginile terifiante sînt fără îndoială paralizante. Este însă cu totul greșită tendința de a trage de aici concluzia că nu trebuie arătate deloc aspecte negative. Experiența a demonstrat că folosirea unor afișe cu imagini pozitive, fără nici un fel de sugerare a pericolului unui loc de muncă este ineficace. Tocmai de aceea se impune folosirea, de la caz la caz, a unor imagini sugestive care să arate, printr-un limbaj direct sau aluziv, urmările atitudinilor incorecte față de măsurile de protecția muncii. Practica a scos la iveală o mare bogăție de mijloace cu ajutorul cărora se pot releva aspecte negative, fără să se provoace reacții terifiante. Astfel, la noi s-a folosit un afiș interesant, care surprindea « căderea » unui muncitor de pe un pod rulant. Fixat însă într-o centură de siguranță, el rămîne suspendat. Textul sugestiv « Ce s-ar fi întîmplat dacă nu ar fi purtat centura de siguranță » (imprimat pe un semn de întrebare foarte vizibil), vine să sublinieze și el ideea respectării acestei măsuri esențiale de prevenire a accidentelor. Un alt exemplu în această direcție ni-l oferă un afiș polonez, în care efectele dăunătoare ce pot rezulta din folosirea unor utilaje avariate (respectiv a unei chei mecanice) sînt sugerate printr-o picătură de sînge ce se prelinge ca o lacrimă de-abia perceptibilă, din ochiul cheii. O astfel de imagine se dovedește a fi de o mare forță avertizatoare.

Prezentarea aspectelor pozitive trebuie să pună în evidență nu numai modul corect în care trebuie să se comporte muncitorul în vederea aplicării unei indicații de securitate a muncii, dar pe cît posibil și avantajele care decurg dintr-o astfel de comportare. Pe de altă parte elementul negativ nu trebuie să fie redus la ilustrarea modului în care nu trebuie să se procedeze; e necesar să fie completat, după cum s-a mai spus, cu aspecte privind urmările ce decurg din ignorarea normelor de securitate a muncii. Rezultă de aici nu numai o participare rațională, înțelegerea modului în care trebuie sau nu trebuie să fie efectuat un anumit lucru, dar și una de ordin afectiv, uneori chiar deosebit de intensă.

Trebuie amintit aici și de un alt aspect de ordin principial. Semnificația măsurilor de securitate a muncii, văzută în complexitatea ei, angajează pe om într-o multitudine de raporturi: față de el însuși, față

---

*) S. Staffa, Plagat o boji pratom urazom a Zasady jeho tvosby, Bezpecnoest a higiena Prace, Nr. 3/1955 Praga.

de familie, faţă de societate etc. Problematica protecţiei muncii nu trebuie să fie limitată, în ceea ce priveşte modul ei de oglindire în afiş, la prezentarea unor aspecte strict legate de activitatea concretă de muncă. Cadrul trebuie în permanenţă lărgit, incluzîndu-se elemente din sfera preocupărilor profesionale, familiale, etc.

Înţelegerea specificului psihologic al afişului de protecţia muncii, esenţială pentru îmbunătăţirea lui, nu constituie însă în acest sens decît o premiză. Problema principală este să se găsească mijloacele prin care să se asigure sporirea efectivă a eficienţei lui. Printre acestea, utilizarea unor forme mai variate de prezentare artistică (afişul simbolic, umoristic, didactic etc.), are o importanţă deosebită. Discuţiile care se poartă în cadrul literaturii de specialitate despre oportunitatea folosirii uneia sau alteia dintre aceste forme au un caracter oarecum scolastic. După părerea noastră, controversa existentă în acest domeniu trebuie rezolvată prin folosirea selectivă a unui număr cît mai mare de forme de influenţare psihologică. Cercetările pe care le-am efectuat la Uzinele « 23 August » din capitală au demonstrat receptivitatea muncitorilor faţă de o mare varietate de tipuri de afiş, inclusiv a celor simbolice şi umoristice, puţin utilizate la noi în domeniul afişului de protecţia muncii. Promovînd ideea diversificării formelor de prezentare artistică, trebuie avut în vedere totodată că în felul acesta devine mai eficace lupta contra monotoniei; problemele protecţiei muncii, care prin natura lor sînt oarecum seci, pot fi prezentate mult mai viu şi mai convingător. Asemănările pe planul formei determină uneori confundarea conţinutului. Afişe cu o tematică diferită, realizate însă în aceeaşi manieră, par să ilustreze invariabil una şi aceeaşi idee. (Folosirea aceloraşi elemente şi nuanţe cromatice, precum şi asemănările exterioare — de pildă acelaşi cadru — accentuează şi mai mult concluzia semnalată). Îmbogăţirea formelor şi a soluţiilor artistice corespunde nu numai modului diferenţiat în care reacţionează diferite categorii de muncitori (după vîrstă, sex, nivel de pregătire etc.), dar chiar receptivităţii complexe a uneia şi aceleiaşi persoane.

Îmbogăţirea formelor de prezentare artistică trebuie privită în strînsă legătură cu complexitatea cerinţelor practicii. Sînt tot mai numeroşi cei care subliniază astăzi importanţa afişelor umoristico-satirice.

În acest sens trebuie ţinut seamă în primul rînd de gustul deosebit de dezvoltat al muncitorilor pentru umor. Afişul satiric se dovedeşte util de pildă pentru combaterea unor manifestări negative (curaj nesocotit, încredere exagerată în experienţa personală, atitudini formaliste etc.). Imaginile umoristice pot fi utilizate cu succes şi pentru popularizarea unor procedee de tehnica securităţii muncii. Pe această linie se înscriu de pildă afişele din Republica Socialistă Cehoslovacă şi Republica Populară Ungară, care prezintă diferite aspecte de protecţia muncii prin intermediul unor personaje umoristice.

Afişul simbolic trebuie şi el folosit pe o scară mai largă. Bine gîndit, el poate avea o forţă de sugestibilitate uneori mai mare şi mai prelungită decît o au alte tipuri de afişe. Simbolul, prin limbajul său inedit, surprinde de fiecare dată, se « autoîncarcă » mereu. Deşi la prima privire pare impropriu pentru exprimări nuanţate, afişul simbolic poate fi folosit cu succes pentru redarea unei vaste arii de idei sau stări pe care le promovează sau la care face apel protecţia muncii. E necesar să remarcăm, însă, că afişul simbolic, ca de altfel şi cel umoristic, nu-şi atinge întotdeauna scopul. Cînd nu sînt bine gîndite şi expresive pentru conţinutul lor, cel umoristic poate stîrni numai rîsul, iar cel simbolic pur şi simplu nedumerire. De aici decurge în primul rînd necesitatea sporirii exigenţei artistice, stricta subordonare a acestor mijloace unui conţinut precis determinat.

Permanente îmbunătăţiri pot fi aduse şi aşa-zisului afiş didactic. Printre altele e indicat să se folosească într-o mai mare măsură comparaţia sugestivă, prezentarea unor suite de imagini care să scoată în evidenţă momentele caracteristice ale unei activităţi etc. Îmbunătăţirea soluţiilor artistice se impune cu atît mai mult, cu cît în realizarea acestui tip de afiş se observă alunecări didacticiste.

În ceea ce priveşte « afişul familial », acesta trebuie să fie conceput într-un sens mai larg, putînd utiliza cu succes imagini apropiate sensibilităţii oamenilor muncii. Într-un afiş sugestiv (realizat la noi), destinat popularizării căştilor de protecţie, se recurge la o scenă din viaţa de familie (copilul întinde tatălui o cască de protecţie). Deosebit de reuşite ni s-au părut pe această linie afişele difuzate în R.S.C., R.P.U. şi R.D.G., care se adresează muncitoarelor obligate, din cauza condiţiilor specifice de muncă, să-şi strîngă părul sub o basma. Reproducînd modele interesante de baticuri, aceste afişe suscită interesul şi sensibilitatea feminină într-o direcţie care nu numai că nu contrazice ideea asigurării protecţiei necesare a muncii, dar o completează în felul lor.

Evident, nu se poate absolutiza folosirea uneia sau alteia din formele artistice amintite. Utilizarea acestora este în funcţie de conţinutul tematic, existînd şi posibilitatea combinării lor în cadrul aceluiaşi afiş (elemente simbolice în cadrul afişelor didactice etc.) sau a combinării imaginilor cu un anumit gen de text. În alegerea diverselor forme artistice trebuie ţinut seama, în acelaşi timp, de ansamblul formelor artistice folosite pentru a împiedica afluxul nejustificat al anumitor tipuri de afişe (la noi, de pildă, al celor cu caracter didactic).

Interacţiunea dintre text şi imagine dezvăluie o serie de aspecte esenţiale pentru explicitarea naturii afişului. Abordarea lor este în strînsă legătură cu problema de bază care ne interesează, aceea a sporirii eficacităţii lui. Eficacitatea afişului se bazează, în primul rînd, pe forţa de atracţie a imaginii artistice. Simplă, veridică, clară şi cît mai sugestivă, ea trebuie să fie grăitoare, sugestivă pentru conţinutul de idei al afişului. Menirea textului este de a uşura fixarea problematicii conţinute de elementele imaginii. Cele două componente converg spre promovarea, prin mijloace diferite, a aceloraşi cerinţe. Calitatea îndoielnică a textelor se resfrînge şi asupra imaginii. Textele simpliste diluează conţinutul acesteia.

Textul, cu expresivitatea sa inepuizabilă, îngăduie cele mai fine nuanţări. El poate potenţa într-o mare măsură înseşi elementele afective ale afişului (« Pentru mine porţi casca de protecţie, tăticule ! »). Apropiat de limbajul specific celor cărora li se adresează, textul ajută ca ideea difuzată de imagine să se fixeze mai precis în mintea celor vizaţi. Acelaşi efect poate fi obţinut şi prin expresii mai directe (« Iar n-ai purtat ochelarii de protecţie, Ionescule ! »). Important este ca textul să exprime esenţialul, fără să se piardă în generalităţi descriptive.

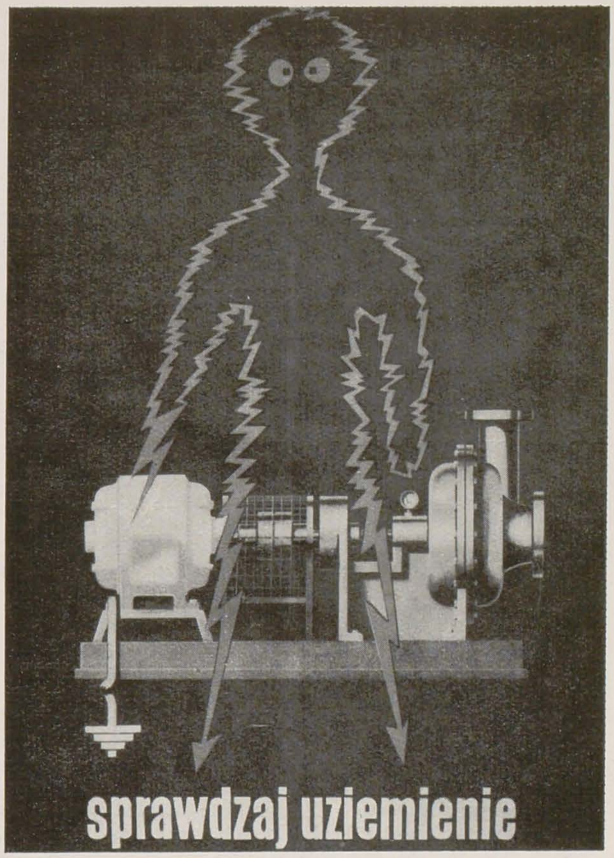
În acest sens sînt foarte potrivite, de pildă, proverbele care se bucură de o mare circulaţie în popor (Maiakovski le folosea frecvent în cadrul afişelor realizate de el). În afara faptului că face imaginea mai inteligibilă, că fixează mai precis conţinutul de idei, că facilitează reţinerea acestuia, textul poate spori cu mult însăşi forţa de persuasiune a afişului. Este în orice caz greşită concepţia conform căreia textele afişelor de protecţia muncii trebuie să aibă numai aspectul unor instrucţiuni, al unor indicaţii cu caracter tehnic.

Am menţionat toate acestea îndeosebi pentru a sublinia necesitatea găsirii unor soluţii care să asigure perceperea afectivă a textelor. Problema nu poate fi redusă la aceea a scurtării lor, deşi această măsură constituie una din condiţiile esenţiale ale asimilării lor « dintr-o dată ». În afara îmbunătăţirilor care vizează calitatea textelor, trebuie studiate diferite modalităţi în virtutea cărora însăşi imaginea să îndemne la citirea textelor.

Îmbunătăţirea eficacităţii afişelor de protecţia muncii nu este uşor de realizat. Este rolul artiştilor graficieni de a prelua cu entuziasm sarcinile sporite ale acestui domeniu de creaţie şi de a realiza afişe de o înaltă expresivitate artistică.

Afiş de protecţia muncii (R. P. Romînă)

Afiş de protecţia muncii (R. P. Polonă)



Afiş de protecţia muncii (R. P. Romînă)

Afiş de protecţia muncii (R. P. Ungară)

PORTRETUL OMULUI NOU
IMAGINE A CONTEMPORANEITĂȚII

RADU BOGDAN

Problema principală, în lumina recentei Expoziții de portrete, rămîne aceea a înfățișării și interpretării omului nou ca factor determinant în construcția societății socialiste. Nu este desigur pentru prima oară cînd se enunță un asemenea principiu și totuși nu este vorba de a repeta pur și simplu niște lucruri arhicunoscute. Expoziția amintită, prima de acest gen la noi, oglindește cu pregnanță o stare de lucruri care se impune a fi analizată: insuficienta înțelegere de către artiștii noștri plastici a semnificației portretului, a rolului său, a concepției care trebuie să-i stea la bază.

Multe din lipsurile care se constată azi în portretistica noastră se datorează în bună parte unei deficitare munci de îndrumare, de orientare și pregătire ideologică, din partea birourilor și secretarilor secțiilor de pictură și sculptură precum și — în general — a conducerii Uniunii noastre. Cu toate că portretul constituie una din cele mai importante și mai grele probleme de rezolvat, ale artei realist-socialiste, secțiile Uniunii nu au pus în dezbatere problema portretului în raport cu semnificația și caracterul ce trebuie să-l aibă acesta. Chiar și atunci cînd o asemenea discuție a fost inițiată de redacția Contemporanului artiștii cu răspundere din biroul executiv al Uniunii sau ale secțiilor au rămas indiferenți, neînțelegînd să-și exprime opiniile și să contribuie la clarificarea confuziilor, la definirea în spirit partinic a ceea ce însaemnă un portret.

Portretele s-au pictat și sculptat și în trecut. În arta unui Grigorescu ele puteau să însemne uneori o excepțională forță de caracterizare, de pătrundere psihologică a modelului, de sezisare a unor tipuri și individualități. În arta unui Mirea ele au însemnat adesea o cădere în rutină, în convențional, în formula rece și indiferentă menită să consacre, cu mijloace pompoase, strict exterioare, chipul aristocratului și burghezului. În perioada dintre cele două războaie, sub influența unei mentalități estetice decadente, portretul a tins să devină un simplu pretext de experimentări formale, de ordin cromatic, decorativ, voluministic etc. Pentru noi, portretul presupune negreșit preluarea a tot ce a existat mai bun în tradiția trecutului și respingerea a tot ce degradează funcția socială și morală a unui gen de majoră importanță educativă. Dar nu numai atît. Un adevărat portret exprimă o individualitate, un tip, o epocă. El implică o apreciere a realității sufletești umane, o definire socială, o imagine a contemporaneității. De aceea, nu simpla asemănare fizică, strict exterioară, determină calitatea portretului, ci măsura în care el reușește să caracterizeze, să fie viu, să exprime concepția asupra societății, să poarte un mesaj. Îndărătul particularului exprimat prin model, trebuie să stea generalul exprimat prin esența socială a epocii, esență pe care adevăratul artist știe s-o implice operei create. Aceasta presupune desigur, din partea pictorului sau sculptorului, un ascuțit spirit de observare și o mare forță generalizatoare, ambele direct legate de contactul lui cu realitatea, de cunoașterea vieții, de capacitatea înțelegerii a ceea ce este esențial fenomenului social în mijlocul căruia trăiește. Cu alte cuvinte, artistul are o poziție și din această poziție decurge viziunea lui, stilul, mijloacele de expresie pe care și le făurește sau și le alege.

Expoziția reflectă printr-o seamă de aspecte ale ei stadiul pozitiv al dezvoltării artelor noastre plastice în faza lor actuală. Talentele sînt numeroase, multe din ele sînt tinere. Spiritul care le animă ține de cauza construcției socialiste, de dorința de a servi acestei cauze și fără îndoială că simțitorul progres calitativ înregistrat în ultimii ani pe planul limbajului plastic, mai ales în ce privește pictura, constituie una din dovezi. Am ajuns însă la un punct care nu se poate opri pur și simplu la progresul mijloacelor de exprimare. El trebuie extins și asupra altor planuri și dezvoltat în adîncime. Sub acest raport vreau să atac problema portretului așa cum mi se impune ea în expoziție, pornind de la principiile și considerentele despre portret care au fost enunțate, insistînd îndeosebi asupra erorilor ce trebuiesc îndreptate.

Una din aceste erori o recunoaștem în faptul că există artiști care cred că figura muncitorului nu trebuie interpretată decît cel mult din punct de vedere stilistic. Ei uită că a portretiza înseamnă a realiza o sinteză morală și socială, că muncitorul pictat sau sculptat de ei e un personaj tipic al epocii construcției socialiste. Portretele executate de acești artiști seamănă în marea majoritate a cazurilor dar nu exprimă nimic sau mult prea puțin. Ele nu definesc conștiința modelului, caracteristicile lui morale, actuala lui categorie socială, înțelegînd că această categorie nu poate fi indicată prin simple atribute vestimentare sau de ordin structural-fizionomic. Din acest punct de vedere, care nu vizează atît mijlocul de exprimare profesional cît conținutul, interpretarea ideologică, anumite portrete, foarte diferite între ele ca stil, nu se deosebesc cîtuși de puțin sub raportul concepției.

O altă eroare o comit cei ce pornesc de la model doar spre a investiga vastul cîmp al soluțiilor de limbaj plastic, fără să subordoneze acest limbaj unei preocupări mai înalte, de exprimare a unui conținut social și a unui ideal militant. În astfel de opere problemele formei predomină în dauna fondului, tinzînd uneori să-l anihileze. Figura muncitorului apare inexpresivă, doar ca un pretext supus unei viziuni interpretative formale, prestabilite. Faptul se observă mai ales în pictură, la categorii foarte felurite de artiști.

În sculptură, lipsa cea mai supărătoare a unui întreg mănunchi de lucrări o prezintă platitudinea, inexpresivitatea, considerarea întîmplătoare a modelului. Dacă în ce privește pictura se poate vorbi uneori de un exces, în direcția căutărilor stilistice și ale limbajului plastic, în schimb în sculptură situația e adesea contrarie: lipsă de avînt, de efervescență, de pasiune investigatoare și înnoitoare. Mulți artiști recurg la expresii stereotipe, comode, la efecte retorice, de suprafață, la artificiozitate și grandilocvență, fără nici cel mai mic efort de evadare din convenționalism; o asemenea greșită înțelegere a interpretării întîlnim destul de frecvent și în pictură. Ar trebui totuși să fie clar că romantismul revoluționar și patosul partinic nu au nimic comun cu gestul exterior, fals, neconvingător și că, dimpotrivă, recurgerea la asemenea formule nu face decît să îndepărteze pe privitor de lucrarea respectivă.

Mai există încă destui artiști care confundă autenticitatea cu spontaneitatea, prospețimea sentimentului și senzației, cu superficialitatea meșteșugului. Spontaneitatea nu este o virtute în sine. Ea e eficientă numai cînd e subordonată scopului. Lipsa de studiu în detalii, atunci cînd aceste detalii au o funcție semnificatoare majoră, nu e o calitate ci un defect. Un artist stăpîn pe mijloacele sale nu neglijează și nu sacrifică expresivitatea detaliului, mai ales cînd este vorba de figura umană. Unii cred că a nu nesocoti detaliul duce la naturalism. În realitate, naturalismul nu prețuiește detaliul ci îl minimalizează, îi tocește expresivitatea, evitînd orice ierarhizare și potențare a lui. Alții în schimb evită posibilitatea de a se exprima într-un limbaj clar, accesibil, spre a nu părea demodați. La aceștia există o greșită înțelegere a ceea ce înseamnă să fii modern și actual. Ei alunecă uneori fie spre o falsă originalitate, fie spre reluarea unor soluții ale artei occidentale de la sfîrșitul secolului trecut și primele decenii ale secolului acesta. Ei nu-și dau seama că fenomenul se produce tocmai pentru că în realitate nu au un mesaj de comunicat, un fond de idei pe care vor să-l promoveze. Pentru un artist revoluționar, pentru artistul partinic, realist-socialist, inovația formei nu poate fi decît un rezultat firesc al căutării unei cît mai expresive modalități de comunicare a conținutului. Originalitatea nu o cooptezi, cu resursele originalității — chiar dacă ele nu se revelează de la început — te naști. În măsura în care îți cauți expresia cea mai adecvată idealului militant pe care vrei să-l comunici ajungi, aproape fără să-ți dai seama, să inovezi.

Firește, ceea ce am afirmat nu vizează numai aspecte ridicate de problema portretului, ci își poate afla, în fenomenul nostru artistic, o aplicație mai largă.

GRAFICA ROMÎNEASCĂ CONTEMPORANĂ, ARTĂ CU MESAJ SOCIAL

La 27 iunie 1961 a avut loc la U.A.P. ședința plenară a secției de grafică, pe marginea Expoziției retrospective de grafică militantă, la care au participat artiști graficieni și critici.

Discuțiile s-au purtat în jurul problemelor esențiale pe care le ridică grafica noastră în această etapă a sa de dezvoltare.

Relevînd caracterul militant puternic al Expoziției retrospective de grafică deschisă în cinstea celei de a 40-a aniversări a înființării Partidului Comunist din Romînia, rolul de avangardă al graficii, caracterul ei de contemporaneitate, vorbitorii — artiști graficieni și critici de artă — s-au oprit la unele aspecte ale creației noastre contemporane în grafică.

Dezbaterea a avut ca rezultat o serie de concluzii menite să contribuie în mod substanțial la creșterea nivelului calitativ al graficii noastre.

În concluzii s-a subliniat faptul că această expoziție, organizată în cinstea aniversării a 40 de ani de la înființarea Partidului Comunist din Romînia, a însemnat unul dintre cele mai de seamă evenimente din viața artistică a țării noastre; cele aproape o mie de lucrări expuse — datînd de la 1848 și pînă azi — constituie un ansamblu foarte semnificativ ce relevă cele mai progresiste direcții ale artei romînești moderne. De-a lungul întregii evoluții, grafica romînească din ultima sută de ani are un puternic caracter social.

Privind desfășurarea istorică a graficii politice romînești dinaintea Eliberării noastre, drumul ei în general consecvent progresist, devine clar de ce grafica a fost unul dintre genurile de artă care s-au axat încă din primele zile de după 23 August 1944 pe principalele direcții de luptă ale Partidului. Însemnătatea creației graficienilor din primii ani de după Eliberare a avut o semnificație deosebită; ea a stat sub directa îndrumare a Partidului Comunist din Romînia, pe cele mai combative poziții, susținînd cu consecvență, zi de zi, luptele politice, propaganda frontului antihitlerist, democratizarea țării, campania reconstrucției, reforma agrară și toate celelalte acțiuni inițiate de Partidul Comunist din Romînia.

În grafică, ca și în celelalte ramuri ale artei romînești de după Eliberare, s-au pus jaloanele unei noi concepții artistice; victoriile clasei muncitoare sub conducerea Partidului, instaurarea puterii democrat-populare și construirea socialismului în țara noastră, au creat un climat nou, prielnic dezvoltării unei noi arte. În această vreme grafica a parcurs un drum rodnic; marele număr de opere prezente în această expoziție arată că în toate domeniile — gravură, desen, ilustrație, caricatură sau afiș — artiștii din generațiile mature și, fapt semnificativ, mulți tineri au creat lucrări angrenate în uriașul efort general de construire a socialismului în țara noastră, au militat pentru țelurile Partidului, pentru o viață mai bună, pentru pace.

Un fenomen foarte semnificativ pentru dezvoltarea artelor noastre de după Eliberare a fost crearea unei largi mișcări grafice, și încetățenirea artistică a genurilor ei, mai înainte socotite « minore », sau complet inexistente, ca afișul politic, ilustrațiile de carte și altele. Deși plin de greutăți și stînjenit de vechile concepții artistice, procesul lămuririi rolului social al graficii poate fi socotit, în linii mari, terminat; faptul că majoritatea artiștilor graficieni de valoare, maturi sau tineri, promovează o artă de idei, faptul că cele mai multe lucrări din expoziție arată interesul graficienilor pentru investigarea căilor efervescente ale realității înconjurătoare, o dovedește din plin.

Totuși, aceste succese nu ne pot împiedica să remarcăm că mai sînt artiști care rămîn față de realitatea înconjurătoare pe poziții constatative; ei traduc aspectele din viață într-un limbaj artistic oarecum expozitiv, fără deplina lor participare, fără o reală și pasionată trăire a actualității, într-un cuvînt fac o artă fără un adevărat mesaj. Fie că este vorba de artiști care, preocupați de problema unui limbaj grafic « cu totul original », pierd calitatea accesibilității exprimării lor, fie despre artiști care nu izbutesc să descopere și să realizeze profundele și variatele semnificații ale actualității. Rezultatul practic, acțiunea mobilizatoare, educativă a creației unor astfel de graficieni este cu totul limitată.

În etapa actuală a dezvoltării graficii noastre este posibilă lichidarea totală a acestor lipsuri.

În afară de problemele generale ale graficii mai trebuiesc menționate și unele deficiențe manifestate în anumite domenii ale graficii. Astfel, afișul politic, cu toate succesele evidente ale acestui gen, nu se află încă la nivelul corespunzător dezvoltării socialismului în patria noastră. Fără a se confunda discuția despre deficiențele actuale ale afișului nostru politic, cu falsa problemă a alternativei — afiș figurativ sau nefigurativ — (căci nu există rețete plastice în general vorbind) e necesar să se sublinieze faptul că pe de o parte în afișul politic s-a mers de prea multe ori pe calea minimei rezistențe în creație, căutîndu-se căile bătute, sigure, dar nu întotdeauna cele mai expresive și, pe de alta, că se mai mențin în afișul politic anumite concepții plastice, moștenite din arsenalul afișului comercial burghez, concepții, evident, cu totul nepotrivite acestui gen.

De asemenea, neuitînd, firește, marile progrese și valoarea general-educativă a operei caricaturiștilor noștri, în acest gen, de foarte mare popularitate, se constată, în ultimii ani, o îngustime a tematicii, o lipsă de varietate a aspectelor abordate.

Problema tinerelor cadre în afiș și caricatură este de asemenea una dintre acelea care trebuie să ne preocupe, în mod deosebit, în viitor. Dacă în ultimii ani au apărut destule cadre tinere, noi, în grafica de șevalet, nu același lucru se poate spune despre afiș și caricatură.

Printre acțiunile ce pot ajuta concret la lichidarea majorității acestor lipsuri se situează, mai întîi, munca de cunoaștere concretă a realității țării noastre. Referitor la aceasta e absolut necesar să avem în vedere că pentru a obține rezultate cît mai bune, documentările noastre nu se pot rezuma la genul « excursie documentară »; munca în actualitatea vie a țării noastre trebuie să crească foarte mult! Trebuie să atingem acel nivel la care artistul să poată realmente aprofunda aspectele esențiale ale vieții noastre actuale, să reflecte TRĂIREA și nu să se rezume la constatarea fenomenelor.

Grafica noastră tinde spre accentuarea caracterului ei militant. Nivelul de dezvoltare a socialismului în țara noastră impune existența unei arte ferm angajate în lupta pe care poporul, sub conducerea Partidului, o duce pentru desăvîrșirea construcției socialismului, pentru îndeplinirea și depășirea planului nostru de dezvoltare economică, pentru pace. Or, o astfel de artă, tonifiantă și mobilizatoare, trebuie să se identifice cu MESAJUL SOCIAL!

Peteris Upitis în atelier

PETERIS UPITIS, CÎNTĂREŢ AL LETONIEI SOVIETICE

P. CONSTANTIN

PETERIS UPITIS, Vechiul Daugavpils — 1942

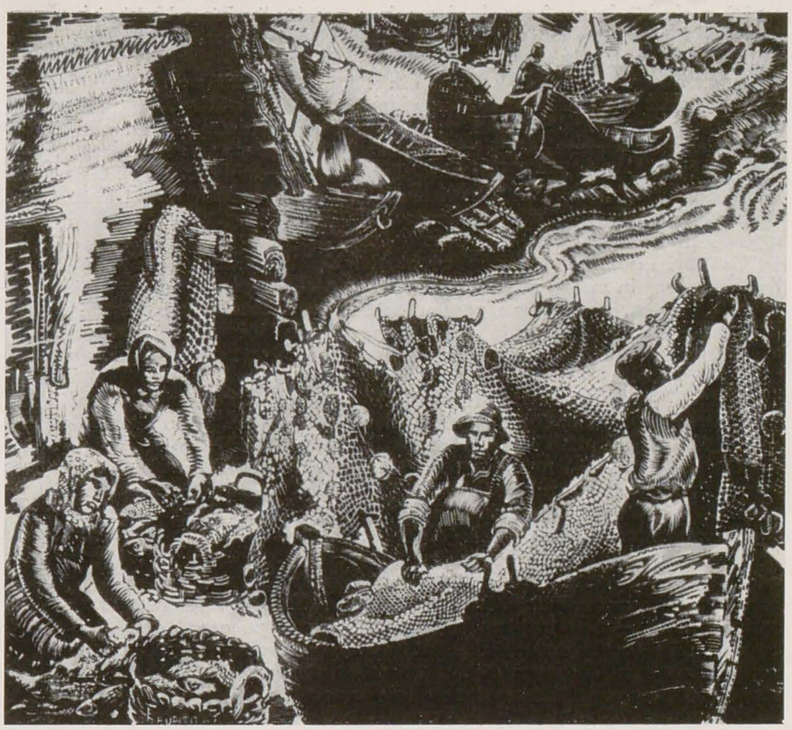
Arta lui Peteris Upitis — unul din cei mai remarcabili gravori sovietici, cunoscut publicului nostru în special prin expoziţia organizată acum cîţiva ani la Bucureşti, cu ocazia « Decadei ţărilor baltice » — este o artă plină de autenticitate. Legătura cu mediul sătesc, din care provine, caracterul popular al concepţiei sale, entuziasmul şi prospeţimea cu care redă natura şi oamenii Letoniei se citesc limpede în modul simplu, direct, în care se exprimă artistul.

Peteris Upitis s-a născut la 1899 în satul Keciu, situat la vreo 85 kilometri est de Riga, într-o familie ce descindea din argaţi de moşie. Condiţiile grele de viaţă ale poporului leton, crunt exploatat în trecut de baronii germani sau de moşierii autohtoni, au întunecat toată copilăria şi tinereţea artistului. În familia numeroasă a lui Upitis se muncea mult; rămaşi orfani de mamă foarte devreme, copiii trebuiau să trudească din greu toată vara, pentru a putea merge iarna la şcoală. « Regimul de muncă în casa noastră părintească era aspru — povesteşte artistul — astfel că noi copiii aşteptam sosirea toamnei şi începutul şcolii ca o răsplată a muncii din vară ».

Aptitudinile plastice ale lui Peteris Upitis s-au arătat încă de pe la vîrsta de 12—13 ani, fiind remarcate şi încurajate de profesoara de desen a Gimnaziului din Malpils (la vreo 20 de kilometri de satul natal) pe care artistul l-a frecventat între 1912 şi 1917. Ultimii 2 ani de gimnaziu — 1918—1919 — petrecuţi la Valmiera, (şcoala din Malpils fusese distrusă de război), au avut o deosebită însemnătate pentru Upitis. Aici, el s-a bucurat de îndrumarea cîtorva artişti autentici, letoni, de concepţie populară, care erau, totodată, excelenţi profesori de desen: Peters Kindsinş, Janis Saukums şi, mai ales, E. Brentsens, artist decorator, unul din primii ilustratori ai tinerei literaturi letone.

După terminarea stagiului militar, în 1921, Peteris Upitis începe studiile superioare de artă, care, din pricina lipsurilor materiale, aveau să dureze mai bine de unsprezece ani. Artistul a fost nevoit să întrerupă mereu învăţătura pentru a-şi cîştiga existenţa fie ca pictor de firme, zugrav, fie ca ajutor de măsurător hotarnic. De abia prin 1929, cînd

PETERIS UPITIS, Natură statică cu ciulini — 1942



PETERIS UPITIS, După pescuit — 1947

PETERIS UPITIS, Din ciclul « Gauja » — 1957

capătă o slujbă de profesor de desen la o școală din Riga, Upitis izbutește să frecventeze mai regulat cursurile Școlii Superioare de Arte, pe care le termină în 1932.

Academia de Arte Frumoase din Riga, înființată prin 1920—21 (Upitis a fost unul dintre primii studenți ai Academiei din Riga), a fost condusă de la început de un grup de profesori foarte dotați, artiști de valoare, ca pictorul Vilhelm Purvitis (primul rector al Academiei), Janis Kuga și E. Vitols — decoratori și scenografi — sau pictorii H. Grinbergs, K. Brentsens și K. Miesnieks. Majoritatea acestor artiști absolviseră Academia de Arte Frumoase din Petersburg și continuaseră studiile în Franța, Italia sau Germania.

Cea mai însemnată influență asupra lui Upitis a exercitat-o Richards Zarinș, gravor în metal, profesor la Academia din Riga. Această înrîurire a fost, pare-se, hotărîtoare pentru orientarea artistului spre gravură. Lucrarea lui de diplomă, din 1932, o compoziție în acvaforte, intitulată « Transportul recoltei », arată de la început înclinația gravorului spre scene de muncă.

În anii următori, Upitis întreprinde mai multe călătorii de studii în Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Austria, Germania, Franța și Italia. Deși își începuse activitatea creatoare încă din 1928 — participînd în diferite expoziții — Peteris Upitis ajunge la concretizarea unui stil personal, adecvat propriei sale sensibilități, de abia în 1938, o dată cu abordarea definitivă a gravurii în lemn și linoleum.

Calea parcursă în ultimii 23 de ani de artist este foarte fructuoasă. În cele peste trei sute de gravuri în lemn și linoleum executate în acești ani, Upitis evoluează pe o linie de mare expresivitate, ajungînd pînă la virtuozitate în rezolvarea imaginii grafice. « Temele mele preferate — spune artistul — sînt inspirate din mediul rural, pe care-l cunosc din copilărie, în toată profunzimea lui. Peisajul pitoresc al regiunii mele natale, muntoase, acoperite de lacuri și mlaștini, oamenii ei care muncesc, dau lucrărilor mele lirism și totodată dinamism ».

În evoluția operei lui Upitis se vede o continuă lărgire a conținutului de idei, proces concomitent și organic legat de dezvoltarea limbajului grafic. Marea varietate a texturii desenului, ritmul elocvent și compoziția petelor de alb și negru sînt cerute vizibil de amploarea crescîndă a concepției. Acest adevăr ne apare încă din primele serii de gravuri datînd din 1938—1942, lucrări dominate de o anume tristețe, vizibilă cu deosebire în scene de gen sau scene de muncă. În unele xilogravuri de pe atunci, ca de pildă « Vechiul Daugavpils » sau « Fierăstrău la Katrindembis » (1942), artistul atinge chiar coarde patetice.

Arta lui Peteris Upitis a cunoscut o lărgire serioasă a orizontului, mai ales după eliberarea țărilor baltice. Ciclurile lui de gravuri, începute de prin 1946—47, urmăresc, cu pasiunea specifică artistului și cu emoția omului din popor, construcția socialismului în Letonia, eliberarea de exploatare a celor ce muncesc. În ciclurile intitulate « Pescarii letoni », « Munca în gospodăria colectivă », « Lupta pentru recolte mari », « Reconstrucția », « Munca în industria forestieră », « Lirica », « Cîmpurile cu grîne » sau « Să nu mai fie mlaștini », Upitis aduce prinosul creației sale oamenilor care transformă natura, pentru construcția unei vieți mai bune.

Concepția lui peisagistică rămîne, în acest orizont larg, monumental chiar, de un lirism la fel de proaspăt ca în primele peisaje din tinerețe. Elementele naturii și obiectele din peisaje, compoziții sau naturi statice capătă, sub dălțița măiastră a lui Upitis, o viață vibrantă.

Deosebita capacitate de muncă și entuziasmul creator al artistului s-au manifestat deopotrivă și pe tărîm pedagogic. Profesor de gravură la Academia de Arte Frumoase din Riga, încă din 1948, el a deținut și sarcina de decan al Facultății de grafică. Pentru toate aceste merite, Peteris Upitis a fost distins în 1959 cu înaltul titlu de artist emerit al R. S. S. Letone.

PETERIS UPITIS, Construcție în gospodăria colectivă — 1950

PETERIS UPITIS, Vignetă — 1958

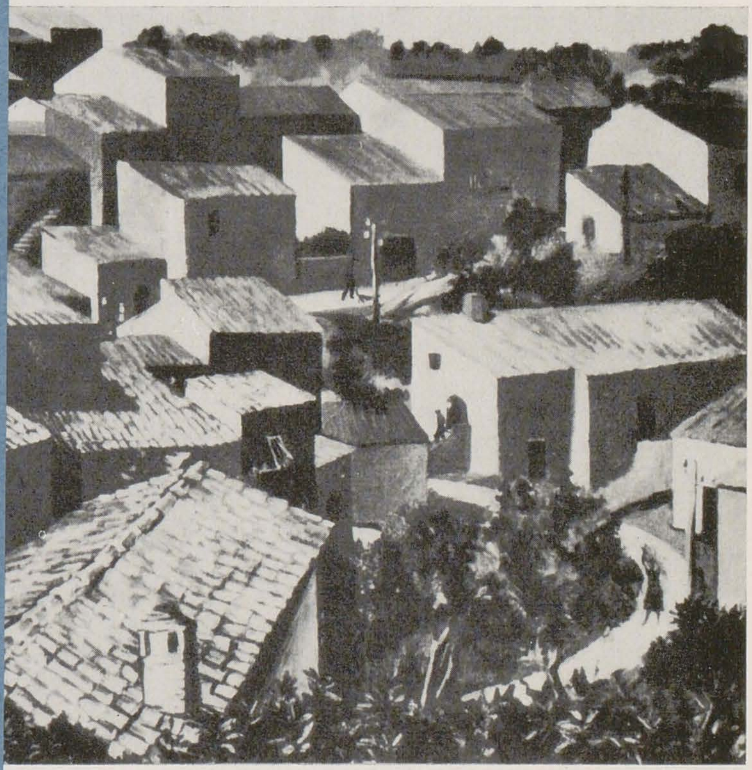
PETERIS UPITIS, Să nu mai fie mlaștini-1957

GUTTUSO – artist comunist

ANTONELLO TROMBADORI

ce în ce mai mult pe cale de a fi desființate? Și decurge oare din aceasta că vopselele, pensulele, lutul, marmura, bronzul, hîrtia și alte materiale și unelte necesare omului pentru crearea imaginilor artistice sînt utile numai într-o mică măsură sau chiar complet inutile pentru respectarea artistică convingătoare a realității?

A răspunde în mod afirmativ la aceste întrebări ar însemna să limităm toată înțelegerea artei trecutului la o documentație naturalistă.



Cu toate acestea, capodoperele create de-a lungul secolelor nu și-au pierdut, precum se știe, farmecul. Aci este vorba de faptul că, deși aceste capodopere au fost create în condițiile unor raporturi sociale necoapte și a unei stări embrionare a științei, ele au dus la rezultate diametral opuse acelora pe care le-au obținut aparatul fotografic și imitația naturalistă neputincioasă, și aceasta mulțumită faptului că în ele sînt surprinse și fixate cele mai universale sentimente, idei și fenomene ale vieții omenești.

capătă o slujbă de profesor de desen la o şcoală din Riga, Upitis izbuteşte să frecventeze mai regulat cursurile Şcolii Superioare de Arte, pe care le termină în 1932.

Academia de Arte Frumoase din Riga, înfiinţată prin 1920—21 (Upitis a fost unul dintre primii studenţi ai Academiei din Riga), a fost condusă de la început de un grup de profesori foarte dotaţi, artişti de valoare, ca pictorul Vilhelm Purvitis (primul rector al Academiei), Janis Kuga şi E. Vitols — decoratori şi scenografi — sau pictorii H. Grinbergs, K. Brentsens şi K. Miesnieks. Majoritatea acestor artişti absolviseră Academia de Arte Frumoase din Petersburg şi continuaseră studiile în Franţa, Italia sau Germania.

Cea mai însemnată influenţă asupra lui Upitis a exercitat-o Richards Zarinş, gravor în metal, profesor la Academia din Riga. Această înrîurire a fost, pare-se, hotărîtoare pentru orientarea artistului spre gravură. Lucrarea lui de diplomă, din 1932, o compoziţie în acvaforte, intitulată « Transportul recoltei », arată de la început înclinaţia gravorului spre scene de muncă.

În anii următori, Upitis întreprinde mai multe călătorii de studii în Polonia, Cehoslovacia, Ungaria, Austria, Germania, Franţa şi Italia. Deşi îşi începuse activitatea creatoare încă din 1928 — participînd în diferite expoziţii — Peteris Upitis ajunge la concretizarea unui stil personal, adecvat propriei sale sensibilităţi, de abia în 1938, o dată cu abordarea definitivă a gravurii în lemn şi linoleum.

Calea parcursă în ultimii 23 de ani de artist este foarte fructuoasă. În cele peste trei sute de gravuri în lemn şi linoleum executate în aceşti ani, Upitis evoluează pe o linie de mare expresivitate, ajungînd pînă la virtuozitate în rezolvarea imaginii grafice. « Temele mele preferate — spune artistul — sînt inspirate din mediul rural, pe care-l cunosc din copilărie, în toată profunzimea lui. Peisajul pitoresc al regiunii mele natale, muntoase, acoperite de lacuri şi mlaştini, oamenii ei care muncesc, dau lucrărilor mele lirism şi totodată dinamism ».

În evoluţia operei lui Upitis se vede o continuă lărgire a conţinutului de idei, proces concomitent şi organic legat de dezvoltarea limbajului grafic. Marea varietate a texturii desenului, ritmul elocvent şi compoziţia petelor de alb şi negru sînt cerute vizibil de amploarea crescîndă a concepţiei. Acest adevăr ne apare încă din primele serii de gravuri datînd din 1938—1942, lucrări dominate de o anume tristeţe, vizibilă cu deosebire în scene de gen sau scene de muncă. În unele xilogravuri de pe atunci, ca de pildă « Vechiul Daugavpils » sau « Fierăstrău la Katrindembis » (1942), artistul atinge chiar coarde patetice.

Arta lui Peteris Upitis a cunoscut o lărgire serioasă a orizontului, mai ales după eliberarea ţărilor baltice. Ciclurile lui de gravuri, începute de prin 1946—47, urmăresc, cu pasiunea specifică artistului şi cu emoţia omului din popor, construcţia socialismului în Letonia, eliberarea de exploatare a celor ce muncesc. În ciclurile intitulate « Pescarii letoni », « Munca în gospodăria colectivă », « Lupta pentru recolte mari », « Reconstrucţia », « Munca în industria forestieră », « Lirica », « Cîmpurile cu grîne » sau « Să nu mai fie mlaştini », Upitis aduce prinosul creaţiei sale oamenilor care transformă natura, pentru construcţia unei vieţi mai bune.

Concepţia lui peisagistică rămîne, în acest orizont larg, monumental chiar, de un lirism la fel de proaspăt ca în primele peisaje din tinereţe. Elementele naturii şi obiectele din peisaje, compoziţii sau naturi statice capătă, sub dăltiţa măiastră a lui Upitis, o viaţă vibrantă.

Deosebita capacitate de muncă şi entuziasmul creator al artistului s-au manifestat deopotrivă şi pe tărîm pedagogic. Profesor de gravură la Academia de Arte Frumoase din Riga, încă din 1948, el a deţinut şi sarcina de decan al Facultăţii de grafică. Pentru toate aceste merite, Peteris Upitis a fost distins în 1959 cu înaltul titlu de artist emerit al R. S. S. Letone.

PETERIS UPITIS, Vignetă — 1958

RENATO GUTTUSO, Fată cîntînd « Internaţionala »

De curînd a fost deschisă la Moscova, în sălile muzeului «Puşkin», o expoziţie a cunoscutului pictor italian Renato Guttuso.

Reproducem din limba rusă prefaţa catalogului expoziţiei, aparţinînd criticului italian Antonello Trombadori.

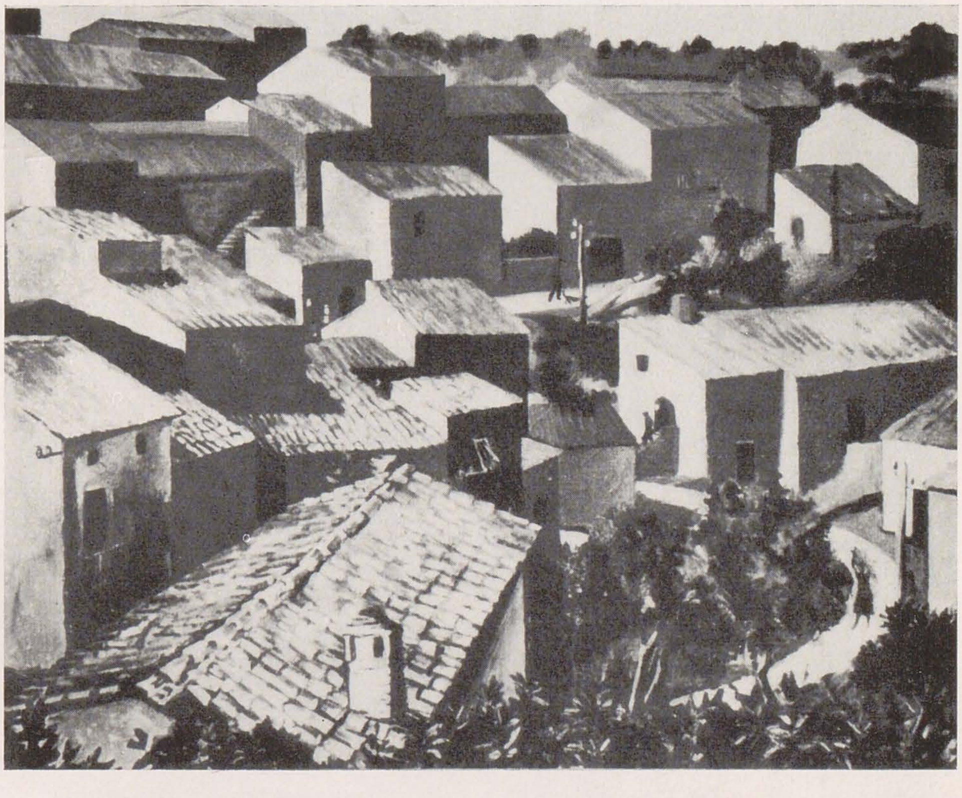
RENATO GUTTUSO - artist comunist

ANTONELLO TROMBADORI

Trăsătura caracteristică a picturii și sculpturii din prima jumătate a secolului nostru este tendința neobosită, plină de căutări febrile, de a folosi într-un mod nou semnul și culoarea. Această tendință, cu toate devierile formaliste, suferite în procesul de dezvoltare, a permis celor mai conștienți artiști să surprindă sensul epocii noastre, atît de bogată în transformări revoluționare și descoperiri științifice, care au schimbat în profunzime nu numai raporturile tradiționale individuale și sociale, dar însăși concepția despre timp și spațiu.

ce în ce mai mult pe cale de a fi desființate? Și decurge oare din aceasta că vopselele, pensulele, lutul, marmura, bronzul, hîrtia și alte materiale și unelte necesare omului pentru crearea imaginilor artistice sînt utile numai într-o mică măsură sau chiar complet inutile pentru respectarea artistică convingătoare a realității?

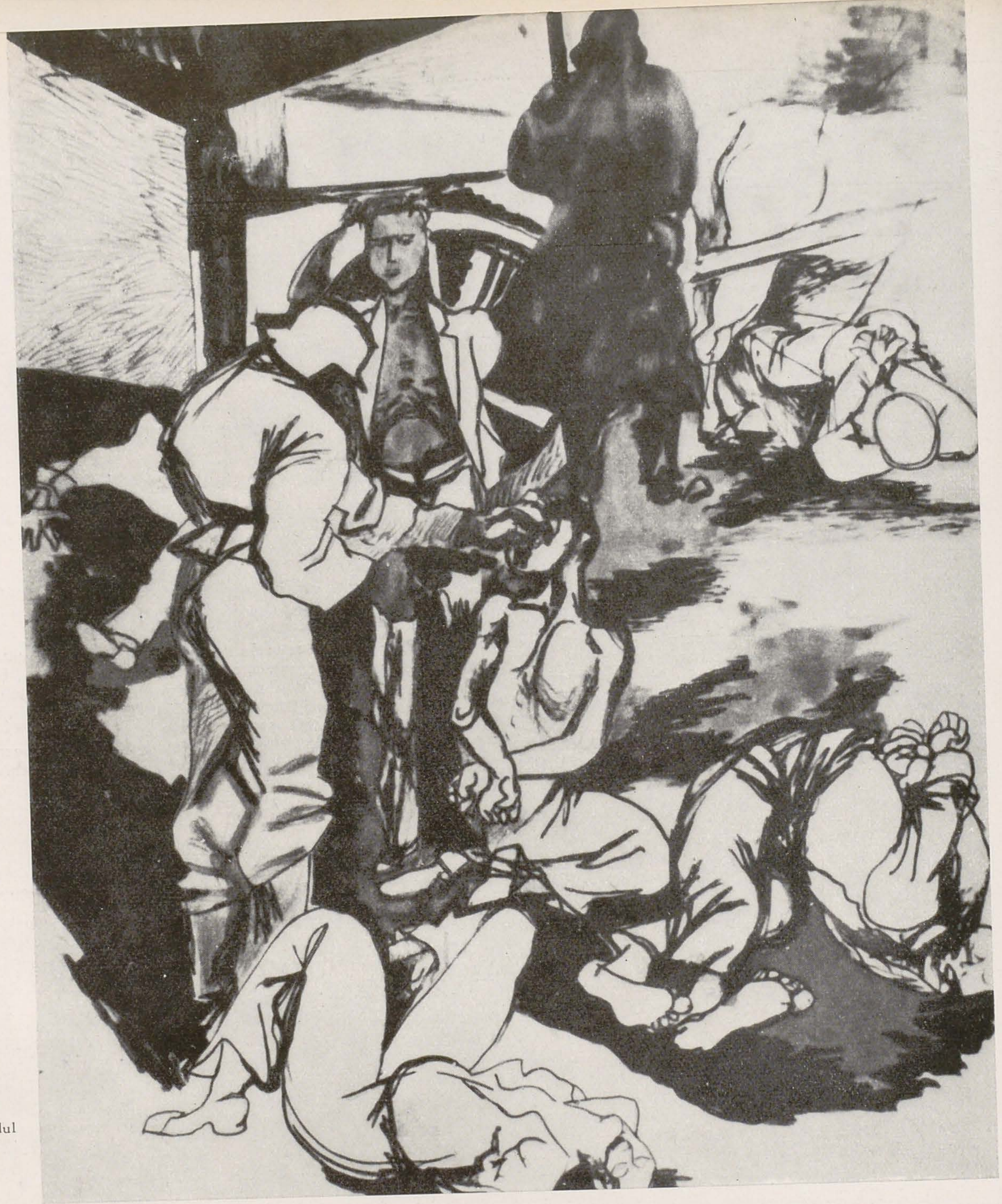
A răspunde în mod afirmativ la aceste întrebări ar însemna să limităm toată înțelegerea artei trecutului la o documentație naturalistă.



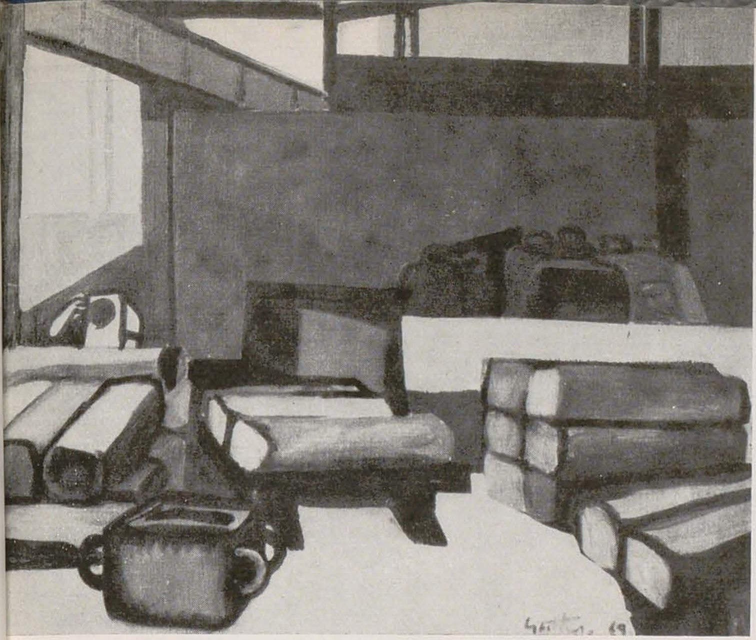
RENATO GUTTUSO, Peisaj

Nu mai avem nevoie de asemenea pictură și sculptură care, deși se pretinde aproape de viață, nu depășește limitele deja cunoscute ale aspectelor superficiale ale fenomenelor. Înseamnă oare aceasta, cum afirmă cu o franchețe vulgară adepții artei abstracte, că pictura și sculptura acelor epoci în care încă nu fuseseră descoperite mijloace de reproducere tehnică și automată a vizibilului, erau închinate numai rezolvării unor probleme de pur meșteșug? Înseamnă oare că din această cauză în momentul de față forme și genuri tradiționale de artă sînt din

Cu toate acestea, capodoperele create de-a lungul secolelor nu și-au pierdut, precum se știe, farmecul. Aci este vorba de faptul că, deși aceste capodopere au fost create în condițiile unor raporturi sociale necoapte și a unei stări embrionare a științei, ele au dus la rezultate diametral opuse acelora pe care le-au obținut aparatul fotografic și imitația naturalistă neputincioasă, și aceasta mulțumită faptului că în ele sînt surprinse și fixate cele mai universale sentimente, idei și fenomene ale vieții omenești.


RENATO GUTTUSO, Din ciclul
« Dumnezeu cu noi »

RENATO GUTTUSO, Moartea
muncitorului



În prezent însăşi înţelegerea unei asemenea problematici se află serios ameninţată. În acţiunea de învăluire în ceaţă a acestor probleme se întîlnesc, pornind de pe poziţii opuse, atît academismul naturalist, cît şi academismul abstracţionist.

În luptă cu aceste două specii de academism, pe care le uneşte un complex specific al fricii de adevăr, se dezvoltă, de-a lungul a mai bine de 30 de ani, căutările realiste ale lui Renato Guttuso.

Luptă şi căutări — iată trăsăturile de căpetenie ce caracterizează poziţia estetică a lui Renato Guttuso faţă de realitate. Şi, tocmai din această cauză, în creaţia sa sînt în mod activ prezentate toate valorile pozitive ale unui limbaj artistic înnoit, creat ca o contrapondere faţă de formalismul sterp, care desfiinţase inovaţiile impresioniştilor: necesi-

RENATO GUTTUSO, Turnătorie la Terni

RENATO GUTTUSO, Răstigniţii

RENATO GUTTUSO, Rocco şi patefonul

tatea de a face organice pentru pictură şi sculptură sinteza gesturilor şi multitudinea simultană a punctelor de vedere; folosirea hiperbolei şi a deformării unor anumite aspecte ale naturii şi omului, pentru a reda şi mai clar poziţia ideologică sau starea sufletească; însuşirea amplelor experienţe ale pictorilor mexicani în arta social-agitatorică; descoperirea «ritmului narativ» în operele de pictură şi sculptură sau, cu alte cuvinte, importanţa desenului nu numai ca mijloc primar de receptare estetică a vizibilului, dar şi ca organizator al structurii compoziţionale.

Din acelaşi motiv, toate acele principii pe care critica marxistă le-a elaborat în sînul unor mişcări progresiste din primele trei decenii ale secolului nostru, împotriva denaturării veritabilelor cuceriri artistice în nişte simple procedee formaliste, sînt prezente în egală măsură în opera lui Guttuso, la care variatele impulsuri poetice sînt în mod dialectic legate de reflecţiile teoretice. Guttuso respinge iraţionalismul şi combate acele postulate idealiste conform cărora nu ar exista diferenţe calitative între operele de artă oglindind realitatea obiectivă şi operele la baza cărora stă ideea greşită din punct de vedere ideologic a negării acestei realităţi obiective.

Aceasta permite cu suficientă precizie să apreciem acel aport caracteristic pe care Guttuso l-a adus şi continuă să-l aducă la dezvoltarea realismului în cadrul culturii artistice contemporane.

Să ne oprim la legăturile lui Guttuso cu cubismul şi expresionismul. Marele decorativism al picturii secolului XVIII a coborît problema importantă a « pluralităţii punctelor de vedere » la rangul descoperirilor mecanice şi iluzioniste. La început neoclasicismul în pictură, iar apoi naturalismul fotografic al secolului XIX au îngustat în mod artificial problema, reducînd-o la înfăţişarea obiectelor în mod frontal sau dintr-o parte, de jos sau de sus, întotdeauna dintr-un singur punct, static şi pur ilustrativ. Dar, în tradiţia italiană realistă, care nu era cîtuşi de puţin un element de rangul doi al întregii arte europene, această problemă s-a pus totdeauna în toată însemnătatea ei indiscutabilă: nu atît ca problemă de formă, cît ca problemă de conţinut, adică ca problemă a reflectării artistice integrale a realităţii, în dezvoltarea ei. Cubiştii au lansat în mod polemic teza despre importanţa « pluralităţii punctelor de vedere », respingînd perspectiva celor trei dimensiuni ca o noţiune, chipurile, perimată şi depăşită.

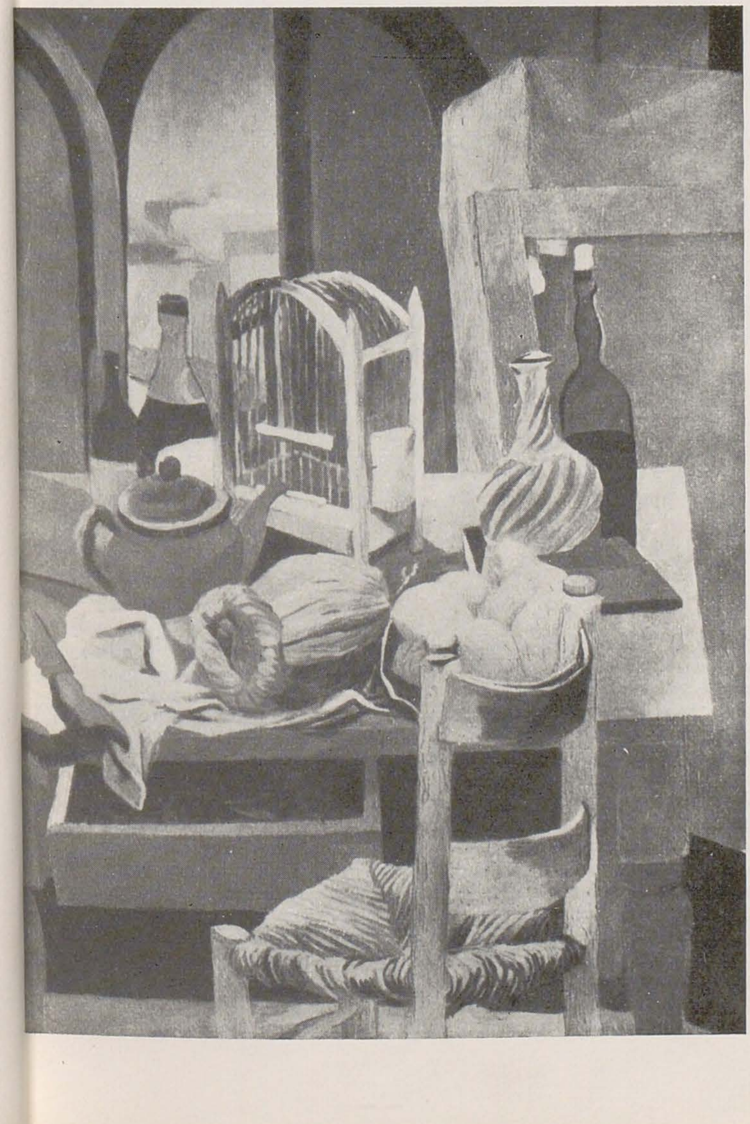
Guttuso a văzut în experienţa cubiştilor, (să ne amintim de Pablo Picasso — « Guernica »), nu numai latura formală a problemei. Dimpo-

trivă, el a înţeles că posibilitatea de a ţine cont de această experienţă nu exclude cîtuşi de puţin folosirea perspectivei celor trei dimensiuni, bineînţeles cu condiţia ca artistul să-şi dea seama spre exemplu de raporturile schimbate între cer şi pămînt. Ele nu mai sînt acelea ca în timpurile cînd omul ridica capul numai ca să se uite la soare, să se adreseze dumnezeului sau să urmărească zborul păsării; este vorba de raporturi noi, în care omul are conştiinţa modului nou de stăpînire intelectuală şi materială a spaţiului.

De la expresionism Guttuso a cules tendinţa către exagerarea imaginii normale, către folosirea curajoasă a culorii, fără prejudecată şi fără idei preconcepute naturaliste. Şi dacă este adevărat că unele exagerări, mergînd cîteodată pînă la caricaturism, se întîlnesc chiar în lucrări actuale ale lui Guttuso (un rezultat al apropierii, uneori numai polemice, de expresionişti), este adevărat şi faptul că această absenţă a vreunei idei preconcepute în folosirea culorii, ca mijloc de expresie, îşi are rădăcinile în vechile tradiţii ale realismului italian. Este necesar de asemenea să remarcăm că în anii cînd această dublă experienţă, căpătată de el de la cubism şi expresionism, se contopea în opera lui Guttuso într-un stil personal unitar (1935—1940), orice artist italian, care voia într-o formă sau alta să ia atitudine împotriva esteticii oficiale (fascismul stimula simultan dezvoltarea neoclasicismului monumental pompos şi a intimismului decadent), nu putea să nu găsească teren moral şi stimulent pentru creaţia sa în acea critică ascuţită îndreptată împotriva moravurilor burgheze, împotriva militarismului, împotriva birocratismului, care era insuflată de grupele expresioniste de stînga. Activitatea acelor artişti din Europa apuseană care, în epoca dintre cele două războaie, s-au manifestat împotriva clasei stăpînitoare a avut în majoritatea cazurilor un caracter pozitiv, cu tot riscul de a înfiera în mod pesimist întreaga realitate. Numai că Guttuso nu a fost niciodată stăpînit de mecanica expresionismului, nici în ceea ce priveşte forma, nici în ceea ce priveşte conţinutul, nici de pesimism de dragul pesimismului, nici de predispoziţia spre grotesc, nici de subiectivismul desnădăjduit. În aceasta constă importanţa istorică a experienţei lui Guttuso.

RENATO GUTTUSO, Soţii ale greviştilor de la carierele de piatră din Sicilia

RENATO GUTTUSO, Fereastră şi masă



Nu cunosc alt artist din aceeaşi generaţie cu Guttuso a cărui activitate creatoare să conţină atîta forţă intelectuală, atîta îndîrjită muncă critică şi — ceea ce mi se pare cel mai important — atîta fermitate orientată spre căutarea necesităţii general-umane şi sociale a artei în însuşi conţinutul creaţiei. Opera sa este strîns legată de starea culturii italiene, de felul de viaţă din perioada dintre zdrobirea fascismului şi trezirea furtunoasă a năzuinţelor democratice ale maselor populare. În acelaşi timp, creaţia lui Guttuso este purtătoarea unor noi valori de expresie, care ocupă locul lor în cadrul revoluţiei generale a artei plastice contemporane. Acesta este, după părerea mea, rezultatul faptului că în creaţia lui Guttuso nu există tablou sau desen în care el să nu se fi adresat omului ca o măsură a lucrurilor, ca un suveran al faptelor.

Acest consecvent proces umanistic permite reconstituirea tuturor etapelor muncii creatoare a lui Guttuso, fie că este vorba de figura umană, fie că este vorba de peisaj sau de obiectivizarea expresivă a obiectelor. Acest proces ne indică felul cum Guttuso îşi alege tematica: imagini ale oamenilor din popor, tipologia şi psihologia omului simplu, episoade ale luptelor muncitorilor şi ţăranilor, peisajul urban şi sătesc, forţa şi suculenţa naturii, uneltele muncii omului. Spre această tematică l-a împins, înainte de toate, poziţia sa ideologică. El nu s-a mulţumit niciodată cu rolul unui simplu letopiseţ. Astfel, pictura lui din ultimii 15 ani reflectă nu numai legătura pasionată a intelectualului revoluţionar cu societatea şi viaţa ţării sale, ci totodată şi căutări de stil, care au drept scop să aducă forma în concordanţă cu forţa sentimentelor şi ideilor care îl însufleţesc.

În însăşi esenţa desenului şi culorii, în construcţia logică a compoziţiilor capătă viaţă rîsul şi plînsul, durerea, demnitatea întrevăzută în simplitatea grosolană a hainelor şi în frumuseţea sentimentelor. Nu există tablou în care el să calce naturaleţea vieţii şi a conduitei omeneşti în numele vreunui canon stilistic. Este important faptul că pe măsură ce fantezia creatoare a lui Guttuso se maturizează, conţinutul social al lucrărilor sale apare pe prim plan.

Tocmai asemenea lucrări jalonează punctele de cotitură în căutările creatoare ale lui Guttuso; limbajul său artistic nu se mărgineşte la păstrarea tradiţiilor realismului, ci se îmbogăţeşte, deschizînd perspective pentru dezvoltarea acestor tradiţii. Pricina o găsim în faptul că, cu cît opera lui Guttuso se pătrunde mai mult de ideile romantismului revoluţionar contemporan, cu atît mai pregnant se conturează în imaginile sale motivul omului în viaţa lui cea de toate zilele.

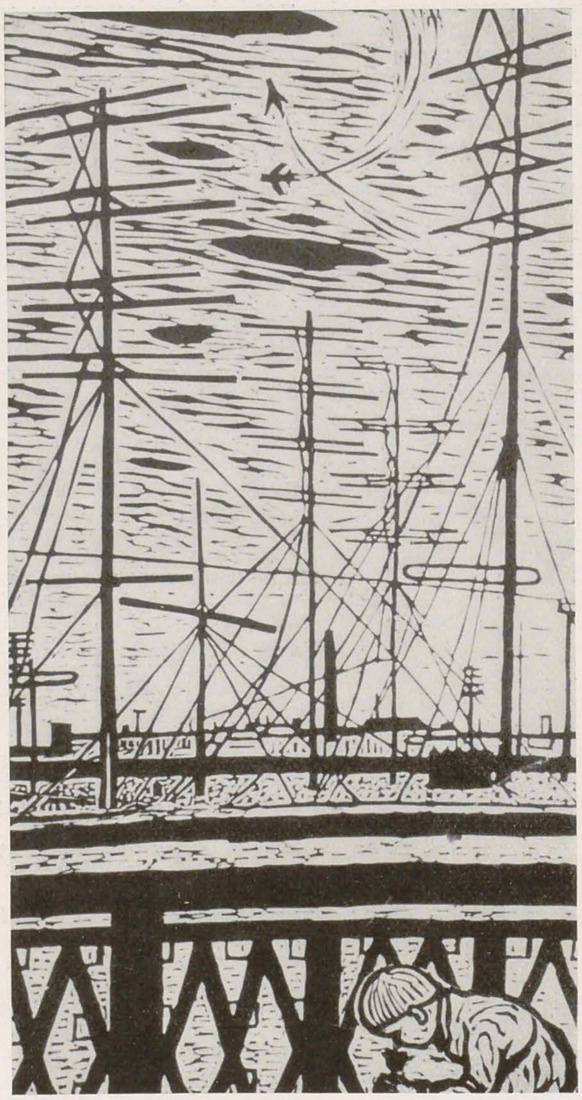
Peisajele sale, naturile moarte, portretele, nudurile, scenele din viaţa oraşelor se situează alături de compoziţiile pe teme politice şi sociale. Aerul fierbinte al peisajului sicilian, figura omului cufundat în gînduri, ţiglele acoperişurilor caselor ţărăneşti (pictîndu-le, Guttuso parcă a repetat munca olarului şi a zidarului), bogăţia frumuseţii femenine, pietrele scăldate în soare, energia plastică care dă viaţă coşului de trestie — toate acestea trăiesc în imagini, mulţumită aceluiaşi sentiment al adevărului, aceleiaşi inspiraţii care a permis lui Guttuso să găsească forma plastică pentru exprimarea nobleţii omului care munceşte, care luptă, care suferă, care cade în luptă.

Poezia lui Guttuso nu are nimic idilic. Dar el poate să-şi exprime sentimentele cu duioşia şi emoţia îndrăgostitului. Este suficient să privim « *Minerul rănit din minele din sud* » sau « *Eroul mort* » sau « *Mamă şi fiică* » sau « *Rocco ascultînd patefonul* ». Oricare din aceste figuri, toate obiectele, mediul în care se găsesc şi în care trăiesc, îndeplinindu-şi funcţia, oglindesc acel sentiment de viaţă în care frumuseţea şi demnitatea provin din dorinţa şi din plăcerea de a se cufunda în apa firescului, pentru a scoate de acolo nu numai emoţii şi impresii, dar şi reflecţii şi gînduri.

În ultimii trei ani, Guttuso a fost preocupat de tema discuţiilor dintre oameni. Ei discută cu aprindere stînd la masă în camera strîmtă, nedichisită. Aceştia sînt oameni simpli pe care discuţia, însuşi schimbul pasionat de idei, îi transformă în nişte noi eroi epici.

Tablourile, rezultate ale acestor căutări, poartă denumirea *Discuţii* şi *Discuţie politică*. Se poate afirma că tema *Discuţii* constituie, indiferent de subiectul specific al unui sau altui tablou, motivul fundamental care-l inspiră pe Guttuso în etapa actuală a creaţiei sale. În discuţiile dintre oameni, în discuţiile oamenilor uniţi în avangarda luptătorilor pentru transformarea lumii se află izvorul poeziei, viguros şi nesecat.

Pe acest drum anume, mi se pare că Guttuso aduce în momentul de faţă cel mai mare aport pentru ca arta realistă să poată opune scopurile veritabile ale artei contemporane « trăncănelii revoluţionare a abstracţioniştilor ». Această artă trebuie să fie realistă şi socialistă nu numai prin forţa « subiectelor » sale, cît prin forţa legăturii sale critice şi creatoare cu toate problemele, fără excepţie, pe care le pune în faţa cunoaşterii omeneşti viaţa în variaţia ei înnoitoare, infinită şi permanentă.



OREST DUBAY, Din ciclul « Cintecul vieţii »

OREST DUBAY, Din ciclul « Cintecul vieţii »

OREST DUBAY

LUBOŞ HLAVACEK

Orest Dubay ocupă astăzi locul cel mai de seamă printre graficienii slovaci.

Originar din Velka Poljana — Slovacia de Est, s-a născut la 15 august 1919, ca cel mai mic din cei şapte copii ai unui preot greco-catolic. Gimnaziul inferior l-a urmat la Preşov, de unde, în clasa a V-a, trece la Gimnaziul din Mukacek, pe care-l termină în anul 1939. În timpul războiului a locuit la Bratislava, unde a urmat Facultatea de Tehnică — secţia desen şi pictură, avînd ca profesori pe Benka, Mally ş.a. Scopul vieţii sale, sau mai bine zis, cel stabilit de familia sa, era să devină profesor de desen şi geografie; fratele său mai mare, Michal, el însuşi în căutarea unui drum în artă, i-a încurajat înclinaţiile spre desen, pe care şi le-a manifestat încă de la vîrsta de 8 ani. A absolvit Facultatea Tehnică în 1943, şi, nevoind să lupte pe front împotriva Uniunii Sovietice, s-a angajat la construcţia tunelului de sub castelul din Bratislava.

La îndemnul lui Koloman Sokol, cunoscut grafician slovac, care se întorsese pentru scurt timp din străinătate, după terminarea războiului, Dubay, împreună cu prietenul său Alois Klim, înfiinţează « Societatea Artiştilor şi Prietenilor Graficii », care avea ca scop cultivarea şi dezvoltarea sistematică a graficii, artă ce devenea din ce în ce mai actuală. Nu erau însă nici profesori, nici manuale tehnice. Dintre toţi artiştii acestei generaţii, singur Hloznik avea o temeinică pregătire profesională, deoarece studiase la Şcoala Artistică Industrială din Praga. Un rol deosebit de important în activitatea lor l-a avut cunoaşterea profundă a tradiţiei populare.

Noua societate înfiinţată nu numai că a reuşit să procure sculele necesare (în Bratislava pe atunci nu existau nici măcar prese pentru gravură), dar a achiziţionat pentru Arhivă o colecţie întreagă de copii după sculpturi populare în lemn. Caracterul lor plastic corespundea metodelor de lucru ale graficienilor. Lipsa unor instrumente tehnice perfecţionate, lipsa unui material de calitate, lipsa unei oarecari experienţe în ceea ce priveşte procedeele de lucru specifice graficii, toate acestea au determinat modalităţile de expresie oarecum primitive care au existat între anii 1946—1948 în domeniul graficii slovace.

Primele lucrări ale lui Dubay chiar, dovedesc cît de rudimentară era grafica slovacă de după război. În toamna anului 1945 el a sculptat

Gravura în lemn «Raiul» (1947) demonstrează că, în această perioadă, concepţia lui Dubay începe să se cristalizeze. Această lucrare ocupă un loc deosebit de important în dezvoltarea creaţiei sale, ea prevestind stilul său de mai tîrziu. O îmbinare armonioasă şi o alternanţă vie între alb şi negru e ceea ce o caracterizează. Echilibrul stabilit între elemente este evident şi în gravura « În grădină », în care concepţia lui Dubay ne apare formată pe deplin.

Dubay fusese preocupat de elementele de formă, căutînd o expresie cît mai potrivită pentru un conţinut bogat în idei. Ciclul de linogravuri « in memoriam Tokajik » din anul 1949 a tradus ceea ce artistul voise să spună încă din anii războiului şi ceea ce primele două cicluri grafice (« Îndrăgostiţii » — 1946 şi « Ziua » — 1947), nu reuşiseră să redea pe deplin. În 12 lucrări Dubay a înfăţişat tragedia satului slovac, ars şi distrus de către fascişti. Începînd cu acest ciclu, accentuînd în mod deosebit elementul epic, el crează de acum înainte numai cicluri mari, a căror identitate de conţinut oferă posibilitatea unei gradaţii interioare de idei, uneşte toate mijloacele de exprimare în vederea aceluiaşi scop. Dubay a salvat astfel arta grafică de tehnicismul gol. Arta sa a căpătat prin aceasta un profund caracter social.

În ciclul celor 13 linogravuri « Zile şi ani » (1950), dezvoltă tematica luptelor sociale, a luptelor care au avut loc de la grevele antebelice pînă la eliberare, pînă la făurirea vieţii noi. În 1952, realizează « Mici pagini » — o sonatină grafică închinată naturii, albinelor, ciorilor, verii.

OREST DUBAY, Din ciclul « Cîntecul vieţii »

OREST DUBAY, Revolta

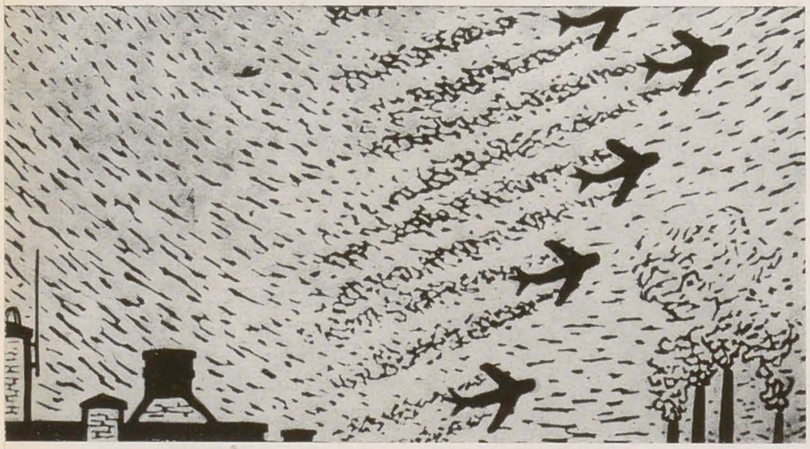
un relief în lemn intitulat « Fetele ». Lemnul tare, neşlefuit, forma imaginea albă pe un fond negru, trăsătură caracteristică întregii creaţii a lui Dubay. În lucrarea « Corbii », din anul 1945, el a fost în mod deosebit preocupat de organizarea ritmică a siluetelor negre ale păsărilor pe fondul alb. Specificul temei a determinat şi modul de rezolvare a lucrării « Escorta » (din acelaşi an), în care contururile figurilor sînt pline de duritate. « Mulţime cu cai » (1945)— prima dintre compoziţiile sale mai mari, aduce în grafica lui Dubay un element nou: ideea forţei, a vigoarei. Chiar dacă e vorba de o idee simbolică, ea reprezintă ceea ce nu peste mult timp va deveni tipic în creaţia lui Dubay.

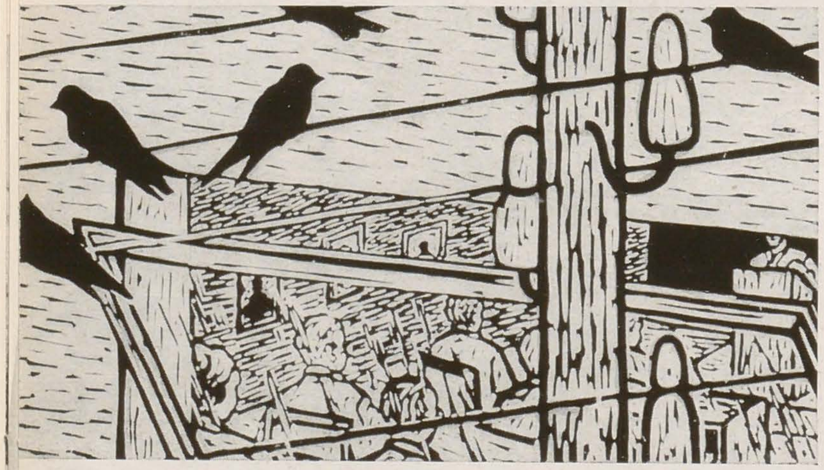
În anul 1947, Dubay pleacă într-o călătorie în Ţările Scandinave, unde, printre altele, studiază prospectul ediţiei în facsimil a cărţii lui Gauguin « Noa-Noa » şi constată că lucrarea se bazează pe principii asemănătoare cu ale lui. O serie de lucrări din anul 1947 (« Noaptea », « Somnul », « Fată cu floare ») marchează tendinţa sa spre o ritmică mai complexă a figurilor negre conturate în alb. A folosit acest procedeu fără a cunoaşte vreo influenţă străină.

Zece gravuri în lemn, « Întotdeauna primăvară » (1953), dezvoltă ideea care domină de altfel aproape fiecare lucrare a lui Dubay — copilul, ca adevăratul sens al vieții omenești.

În 1954, în cele trei linogravuri intitulate « În munți », își alege tema răscoalei populare slovace, temă față de care se simte atras de altfel și în cele trei acvaforte « Ajutorul frățesc ». Caracterul lor oarecum ilustrativ, le scade însă din valoare. Nu același lucru am putea spune despre ciclul « Primăvară nouă ». Aici Dubay dovedește a fi mai de grabă un tip liric, decît epic; el convinge printr-o neasemuită forță de poetizare, dealtfel caracteristică pentru el. Contururile negre ce definesc forma, le întîlnim și în ciclul « Sputnic » (1957), în care omul ne apare într-o legătură strînsă cu pămîntul și mai ales cu Universul, pe care începe să-l cucerească. Dubay continuă să aprofundeze tot mai mult ideile ce-l preocupă și realizează compoziții din ce în ce mai complexe.

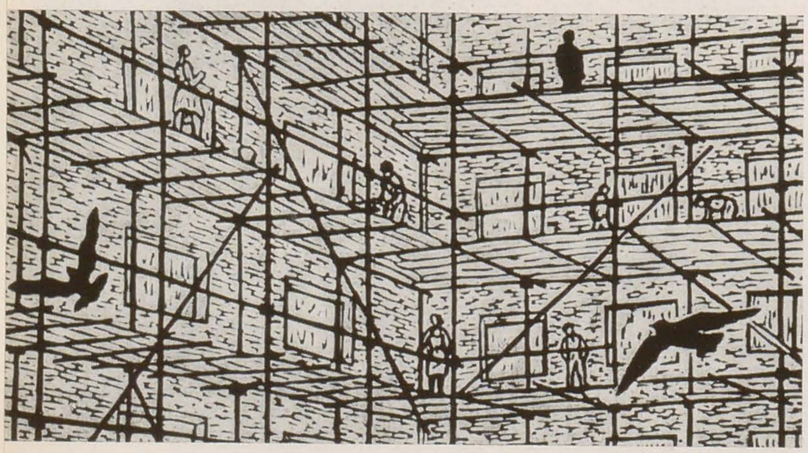
OREST DUBAY, Din ciclul « Oameni »



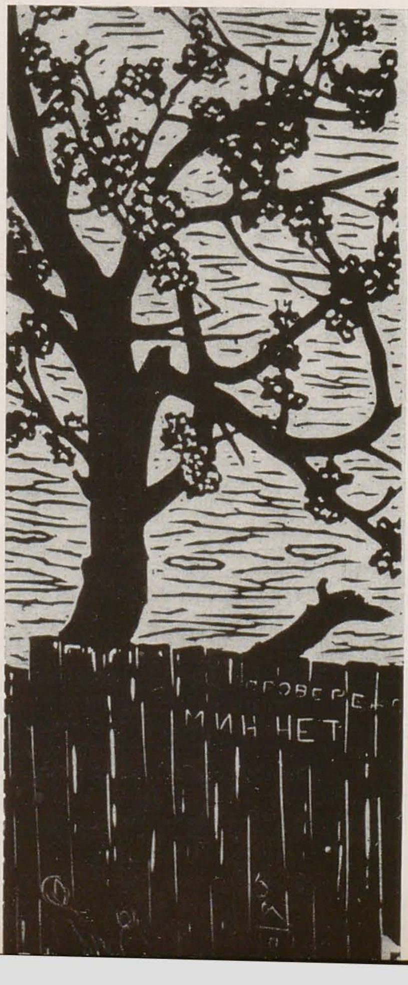


OREST DUBAY, Din ciclul « Oameni »

OREST DUBAY, Din ciclul « Oameni »



OREST DUBAY, Vrem să trăim



OREST DUBAY, Din ciclul « Arbori »

Cea mai desăvîrşită lucrare a sa o putem socoti ciclul intitulat « Cîntecul vieţii » (1958). În acest ciclu el a reuşit să exprime tot ceea ce a simţit ca om, ca părinte, şi ca cetăţean al statului său. Terminologia muzicală, din care şi-a luat titlurile pentru lucrările sale, dă întregului ciclu o deosebită vibraţie interioară, care străbate de la preludiu peste trei intermezzo-uri şi pînă la final. Contrastul alb-negru, haşurările scurte dau lucrării o mare valoare. Unitatea dintre conţinut şi formă serveşte ideea centrală — preamărirea vieţii. Dubay a creat una din cele mai impresionante opere ale graficii slovace socialiste.

În ciclul « Negru pe alb », realizat în 1958—1959, în care tratează problema războiului şi a păcii, a jertfelor omeneşti şi a victoriei, el a simţit nevoia unei schimbări temporare a limbajului grafic. În locul desenelor mici, într-un format îngust şi lung, începe să folosească dimensiuni mai mari. Ciclul pare astfel mai monumental, contrastele, într-un contur neregulat, mai impresionante. În 1959, creează un ciclu de 9 linogravuri, « Arbori », lucrare care a luat premiu la concursul iniţiat în cinstea celei de a 15-a aniversări a eliberării Slovaciei. Aici negrul formelor domină fondul alb, abia schiţat de o haşurare orizontală. Calităţile de adevărat grafician ale lui Dubay se întîlnesc de asemenea în lucrarea « Vrem să trăim », care în 1959 a fost citată la concursul « Pace lumii ! » şi care în mod simbolic încheie activitatea sa de pînă acum. Siluetele negre, — cuibul de păsări în ramurile pomilor, cărucioru1 de copil în fundal — şi fondul alb cu liniile mărunte, neregulate, care sugerează razele soarelui, îi sînt specifice.

Deşi şi-a început activitatea ca pictor, pe Dubay îl socotim valoros ca grafician. În grafică şi-a exprimat din plin convingerea că « o epocă mare trebuie să-şi creeze singură chipul său ». El a oglindit-o fidel şi cu o impresionantă forţă poetică.

(Text prescurtat din articolul apărut în «Výtvarné Umĕní», nr. 8/1960)

OREST DUBAY, Îndrăgostiţii

WALTER WOMACKA, Fetiță cu porumbel

WALTER WOMACKA — UN MESAGER AL VIEȚII NOI DIN REPUBLICA DEMOCRATĂ GERMANĂ

KARL HEINZ KLINGENBURG

Pictorul Walter Womacka, deşi tînăr, s-a impus ca unul din creatorii de seamă din R.D.G. Arta sa este o profesiune de credinţă pătrunsă de ideile socialismului. Din această atitudine derivă creaţia sa artistică, veridică şi sinceră, coloritul său optimist, ca şi înrîurirea armonioasă pe care o exercită tablourile sale. El se simte solicitat numai acolo unde este viaţă şi bucurie.

Artistul are azi vîrsta de 35 de ani. El s-a dedicat picturii relativ tîrziu, în anul 1950. Născut în Cehoslovacia, el a urmat, la Teplitz-Schönau, cursuri pregătitoare pentru a deveni pictor, în ramura ceramicei, iar mai tîrziu, după serviciul militar şi prizonierat, şi-a desăvîrşit pregătirea artistică ca pictor. În prezent Womacka predă, în calitate de docent, la Institutul Superior de Artă Plastică şi Artă Aplicată de la Berlin-Weissensee.

Temele lui Womacka sînt temele actualităţii. El priveşte cu atenţie în jurul său, împărtăşeşte bucuriile semenilor săi, îi înfăţişează simplu, fără ostentaţie. Sentimentul de vigurozitate pe care îl degajă lucrările sale rezidă atît în concepţia optimistă despre viaţă a artistului, cristalizată într-o paletă luminoasă, cît şi într-o punere în pagină de o siguranţă remarcabilă pentru un artist tînăr.

Lucrările sale cele mai vii sînt studiile în acuarelă sau guaşă care transpun nemijlocit natura, indiferent dacă ele sînt rodul unor călătorii prin Italia, Bulgaria sau Egipt. Spontane, neconvenţionale şi convingătoare ele captivează atenţia privitorului.

Womacka urmăreşte evoluţia vieţii sociale cu multă atenţie. El iubeşte însă deopotrivă plenitudinea vegetaţiei luxuriante, lumina puternică a soarelui de amiază, bogăţia coloritului. Talentul lui Womacka se realizează din plin în peisajele marine, cînd pictează marile întinderi de apă cu reflexele ei întunecate de albastru-verzui sau ale nisipului fierbinte, scînteietor, al plajelor. Artistul îndrăgeşte soarele puternic care dă impuls viziunii sale cromatice. El are o înclinaţie pronunţată pentru înfăţişarea tinerescului din viaţă, aşa cum o vădesc lucrările sale, portretele de copii sau tinere fete.

Este greu pentru un pictor să insufleţească obiecte izolate care, în general, capătă viaţă prin prezenţa omului. Fără această prezenţă, artistul reuşeşte rareori să dea vigoare şi viaţă pietrei unui perete, olanelor unui acoperiş, vaselor şi ustensilelor de pe o masă . . . Dar Womacka reuşeşte acest lucru prin culoare. Atunci cînd pune roşu pe acoperişul unei case, cînd înveşmîntează o figură în haine strălucitoare sau cînd pictează ulucile unui gard, Womacka este poet, el îmbină imaginaţia cu realitatea. El are simţul sigur al compoziţiei, al posibilităţilor ei plastice, al bogăţiei şi farmecului ei.

Uneori coloritul său riscă să devină strident în mod nejustificat şi numai profunzimea sentimentului împiedică o alunecare în spre colorismul pur.

Vitalitatea creaţiei sale nu rezidă numai în farmecul ei coloristic ci şi în varietatea compoziţiilor. Atitudinea şi mişcarea sînt naturale, ele decurg din acţiune, din participarea la acel proces important pe care-l numim existenţă. Şi dacă în studiile sale un element oarecare nu este pe de-a întregul realizat, ele ispitesc totuşi prin farmecul unor anumite detalii.

Din punct de vedere al stăpînirii suprafeţelor, Womacka este armonios, echilibrat, dar în ceea ce priveşte zugrăvirea lumii spirituale a eroilor săi, artistul nu reuşeşte întotdeauna să redea adîncimea lor psihologică, a personajelor sale, a eroilor săi.

În tabloul « Femei la prăşitul sfeclei », datînd din 1957, femeile sînt plasate în prim-plan, iar gestul lor simultan de aplecare spre pămînt le imprimă un caracter de mişcare unitară. Tonurile de cafeniu, ca şi nuanţele strălucitoare de roşu, vădesc strădania artistului de a imprima tablourilor sale acea forţă creatoare de atmosferă, acea certitudine care transformă munca cotidiană într-o bucurie a vieţii.

Opera cea mai de seamă a pictorului Walter Womacka a fost realizată la Casa partidelor şi a organizaţiilor de masă, în primul oraş socialist al Germaniei, la Stalinstadt. Este vorba despre lucrarea în mozaic intitulată « Viaţa noastră nouă », care a fost creată în anii 1955—1958. În realizarea acestei lucrări artistul a găsit un teren propice pentru materializarea înclinaţiilor sale deosebite spre decorativ şi a reuşit, ţinînd seama de cerinţele acestei tehnici, să creeze o operă vie, impresionantă. Mozaicul situat în partea laterală a vestibulului, îmbinîndu-se armonios cu arhitectura, este considerat ca una dintre cele mai remarcabile lucrări de artă monumentală din Republica Democrată Germană, reprezentînd munca eroică a reconstrucţiei după capitularea Germaniei hitleriste, începutul vieţii noi, dezvoltarea învăţămîntului şi sportului. Lucrarea, grăitoare prin conţinutul de idei, este în acelaşi timp convingătoare prin limbajul artistic simplu şi clar. Artistul a folosit în mare măsură simplificări simbolice în concordanţă cu cerinţele tehnicii mozaicului şi îndeobşte cu caracterul unei lucrări monumentale.

Mozaicul, ca tehnică monumentală de mare tradiţie, a cunoscut în această operă o rezolvare nouă, modernă, artistul contribuind astfel la soluţionarea practică a marilor probleme ale sintezei artelor plastice cu arhitectura.

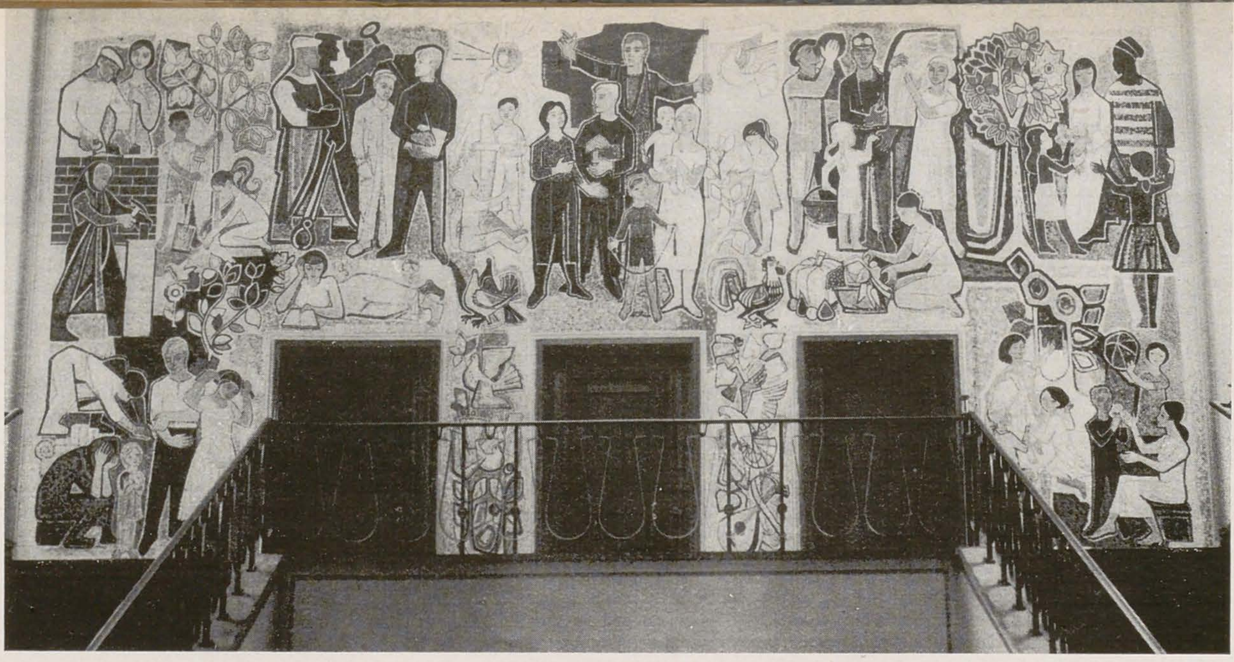
Încă de la începutul drumului său în artă, Womacka cunoştea temeinic desenul. Acest lucru i-a uşurat munca în domeniul mozaicului şi al vitraliului; de aceea creaţia sa este întotdeauna vie şi apropiată de natură, fără a deveni şablonardă, rigidă şi încremenită. Primele sale desene vădesc serioase aptitudini picturale, degajînd o deosebită căldură şi sensibilitate.

Portretul tatălui său, datînd din 1953, vădeşte o stăpînire autentică a tehnicii picturii, o cunoaştere temeinică a compoziţiei. În acest sens se poate vorbi despre concepţia despre om a artistului care dezvăluie un element profund spiritual. Cu toate acestea, maniera sa picturală vine în contradicţie cu cerinţele tratării reliefate a materiei.

Între anii 1955 şi 1956 Womacka a reuşit să-şi însuşească o seamă de mijloace mai complexe pentru redarea expresivă a chipului omenesc. Siguranţa liniei, a desenului, tratarea axată mai strîns pe redarea materiei

WALTER WOMACKA, Brigadă de cîmp

WALTER WOMACKA, Brigadă de cîmp (detaliu)



WALTER WOMACKA, Viața noastră nouă — *mozaic*

WALTER WOMACKA, Viața noastră nouă (detaliu) — *mozaic*

WALTER WOMACKA, Mănăstirea din Rila

au început să constituie elementele pregnante ale stilului său personal. Pe deplin aceasta s-a manifestat pentru prima oară în lucrarea sa în mozaic pentru Stalinstadt, în care întruchiparea omului este impresionant de convingătoare.

Womacka a trecut la un moment dat printr-o perioadă de frămîntări în creaţia sa. Tabloul « Odihnă la strînsul recoltei » din anul 1958 reprezintă un exemplu edificator în această privinţă. Artistul se apropiase de o concepţie decorativă a realităţii. În studiile coloristice ale acelor ani, acest lucru se face simţit; dar tendinţa decorativă nu a devenit o primejdie, percepţia nemijlocită a naturii se manifestă cu vitalitate în viziunea pictorului. Totuşi, atunci cînd sînt tratate teme esenţiale, cu conţinut social, şi cînd Womacka recurge la o soluţie plastică preconcepută, un element puternic rutinier, formal, se suprapune veracităţii creaţiei, ceea ce face ca lucrarea să fie superficială, de o valoare pur coloristică. Lipseşte acea capacitate de convingere care izvorăşte din redarea conţinutului într-o formă artistică expresivă, convingătoare.

Artistul şi-a recunoscut slăbiciunile şi cu sprijinul colegilor săi a început să acţioneze în vederea lichidării lor. Rezultatul preliminar al acestor strădanii nu se vădeşte în toate lucrările sale, dar este vizibil în lucrarea cea mai de seamă, realizată după mozaicul de la Stalinstadt, şi anume în tabloul « Brigada agricolă ».

Womacka şi-a dat seama că poate da o motivare umană, autentică, unei acţiuni numai atunci cînd diferenţiază individual oamenii şi caracterele. El înfăţişează în tabloul său un moment cu o semnificaţie psihologică, o convorbire încordată care se relevă prin mimica variată, expresivă, traducînd diferite stări sufleteşti ale personajelor. Artistul ar fi putut să sublinieze şi mai mult acest moment pentru a da tabloului o forţă de convingere mai pregnantă şi o expresie mai puternică. Se mai fac simţite unele din vechile tentaţii ale artistului în ce priveşte punerea în pagină a figurilor care nu este determinată de cerinţele acţiunii, ci de efortul de a găsi o soluţie pentru rezolvarea picturală a tabloului. Totuşi, lucrarea este valoroasă prin expresivitatea chipurilor. Pe feţele oamenilor se citeşte siguranţa de sine a omului eliberat, fericirea de a trăi şi de a se bucura de roadele muncii libere, robusteţe spirituală. În această lucrare artistul a reuşit să cuprindă realitatea mai profund ca pînă acum, cu seriozitate, cu eforturi, cu certitudine, conştient de greutăţile ce-i stau în faţă şi pe care trebuie să le învingă. Nădăjduim că numai în mod trecător artistul a părăsit, cu acest prilej, puternicul său colorit specific.

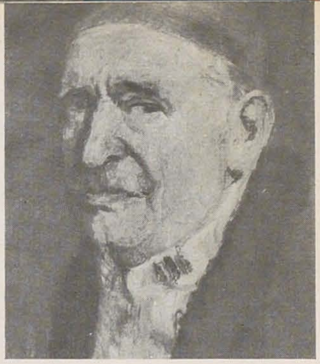
Dorim ca Walter Womacka, unul dintre cei mai înzestraţi artişti tineri ai R. D. Germane, să păşească în frunte, pe drumul socialismului, ca un mesager al bucuriei şi al frumuseţii vieţii, dar şi al seriozităţii muncii pe care o avem încă de desăvîrşit.

WALTER WOMACKA, Maci roşii

MUZEE

ÎNSEMNĂRI DE PRIN MUZEELE DIN ȚARĂ

C-TIN LECCA, Portretul Cleopatrei Poenaru — *ulei*



JEAN AL. STERIADI, Autoportret (detaliu) — *ulei*

Pe tărîm cultural, una din realizările importante ale statului nostru democrat-popular este și extinderea rețelei de muzee de artă plastică nu numai în numeroase orașe din țară, dar chiar și în unele comune rurale; țăranii muncitori din Perieți, Limanu ori Topalu, de pildă, ca și cei de prin satele învecinate, pot astăzi contempla pînze zugrăvite de maeștrii artei moderne și contemporane romînești.

Pornind de la întocmirea unui repertoriu al acestor valori puse la îndemîna poporului, Institutul de Istoria Artei al Academiei R.P.R. a inițiat catagrafierea operelor de pictură și sculptură aflate în toate colecțiile publice. Inventarierea lucrărilor de artă a început încă din anul trecut, și, cu acest prilej, cercetătorilor respectivi li s-a oferit posibilitatea de a consemna atît părțile pozitive ale colecțiilor, cît și unele laturi negative, de altfel ușor remediabile. Cei plecați pe teren au putut constata și faptul că în afara unităților de artă plastică propriuzise, importante opere se găsesc presărate prin muzee cu profiluri deosebite: muzee etnografice, militare, de istorie etc. Așa de pildă, pe un dîmb împădurit, lîngă tîrgul Urlați, se află într-o casă clădită în stilul vechii arhitecturi romînești, *Muzeul raional Cricov*, care, cu autenticitate și pitoresc, reconstituie atmosfera heteroclită a unor interioare de conac din secolul al XIX-lea unde sînt vizibile înrîuriri otomane și apusene; aci, printre portretele de epocă sînt expuse și două valoroase tablouri semnate de Ion Andreescu: o uliță în zi de iarmaroc și un peisaj deluros, în tonalități sumbre de verde și albastru. În schimb, în *Muzeul de Istorie al orașului Tîrgoviște* au fost aglomerate, fără discernămînt, lucrări lipsite de valoare artistică. Totuși, alături de pînzele mediocre ale unui Vîslan ori Strîmbu (care preamăresc, la diverse vîrste, chipul scriitoarei localnice Smara), figurează și cîteva portrete de Georg Schiller, Joseph Schoefft, și mai cu seamă un interesant peisaj al lui Andreescu din aceeași perioadă, credem, cu cele de la Muzeul raional Cricov.

Muzeul de istorie al orașului Ploiești numără și el unele lucrări de artă importante: cîțiva Grigorești, printre care și versiunea dintîi a portretului Marelui Ban Năsturel Herescu; o natură moartă cu garoafe roșii, de Ion Andreescu (tablou provenit din colecția Bellio); studiul lui Mișu Popp, din 1866, pentru portretul haiducului Radu Anghel — cu mult superior cunoscutului tablou din Muzeul de Artă al R.P.R.; « Valea Prahovei », mozaic de mari dimensiuni — 140 × 314 — al regretatei Nora Steriadi, salvat de directorul muzeului, prof. Simache, din paragina la care fusese sortit pe un maidan din Sinaia ș.a.

Poposind mai îndelung la *Muzeul regional de artă din Ploiești*, am putut întîlni numeroase opere de valoare, printre care, făcînd o selecție, enumerăm: « Case la margine de drum », « Tufănele în ulcică », « Studii de case », de Ion Andreescu; « Casă de iobag ». « La vatră », « Peisaj marin », « Ostatec turc », de N. Grigorescu; « Portretul fabulistului Sion », de Rosenthal; « Autoportretul » din 1896 al lui Luchian; « Oborul de cereale din Brăila » (1907) și ultimul « Autoportret » (1954) al lui Jean Al. Steriadi; unul dintre primele peisaje industriale: « Reșița », de Ștefan Popescu (distins cu « Premiul Național de pictură », 1928), precum și excelente tablouri de N. N. Tonitza, Gh. Petrașcu, Aurel Băeșu, Lucian Grigorescu, Adam Bălțatu etc. Dintre sculptorii contemporani menționăm pe Ion Jalea cu cîteva remarcabile lucrări de plastică mică realizate la Cașin (1917); apoi portretul poetului Bacovia, de Ion Vlasiu; portretul Marietei Anca, de Gh. Anghel. Contravenind însă bunului gust, au fost expuse și o serie de tablouri submediocre, cum sînt portretele soției și fiicei bancherului Dalles, de G. D. Mirea, lucrări ce ocupă în prima sală a muzeului un important spațiu pe peretele din dreapta; după cum, în sala a III-a (pe peretele din fund), se lăfăie pînza de cea mai proastă calitate artistică: « Bătălia de la Lipnic », iscălită de D. Stoica. Dacă asemenea exponate lipsite de valoare se află așezate la locuri de cinste în incinta muzeului, în schimb opere de certă ținută artistică, semnate de W. Arnold, Vasile Popescu, Elena Popeea, Rodica Maniu, Al. Ciucurencu (portretul fruntașului mișcării muncitorești C. Ivănuș), zac în depozitul muzeului! Pe de altă parte multe tablouri au un amplasament nepotrivit: astfel, operele lui Șirato ar fi fost, credem, mai nimerit să fie puse alături de cele ale lui Tonitza sau Ștefan Dimitrescu, decît în proximitatea celor confecționate de A. Romano sau T. Tomescu. Un peisaj din 1910 al lui Pallady, pare sufocat în vecinătatea celor cinci pînze de gang (țigănci, cerșetori) ale lui Vermont; găsim deopotrivă nejustificată îngăduința conducerii muzeului care menține expusă compoziția « La Denii », a aceluiași Vermont. Panoul Băncilă (cu 9 pînze inegale), nu ar avea decît de cîștigat dacă s-ar mărgini la 2—3 lucrări. Alăturarea Strîmbu—Luchian, o socotim de asemenea nepotrivită, ca și expunerea « Turnului de la Brebu », lucrare de o mare stîngăcie, datorată lui Sava Henția și care nu-și justifică prin nimic prezența în preajma catifelatelor peisaje din Brebu ale lui Luchian, al cărui panou este de altfel frumos orînduit, în aceeași măsură cu panourile lui Andreescu, Grigorescu, Steriadi și Tonitza.

Socotim tot astfel regretabilă lăsarea în umbră sau ignorarea identității unor personalități culturale bine cunoscute, și care s-ar fi cuvenit relevată: portretul lui Gh. Asachi, pictat de Iosif Bayer (1826), este etichetat « Portret de bărbat », ca și cel al generalului Magheru, zugrăvit de Barbu Iscovescu; tot astfel portretul fiicei pictorului Const. Lecca, Cleopatra, care i-a inspirat lui Eminescu poezia « Pe lîngă plopii fără soț », sau portretul lui J. P. Laurens, gravat de Gabriel Popescu după Rodin, sînt lăsate în anonimat și anodin intitulate: « Portret » ori « Studiu », deși modelele prezintă și un oarecare interes documentar. O identificare ce ar trebui stabilită, este aceea a bustului în bronz realizat de Ion Georgescu la Paris — în 1889 — una din cele mai valoroase opere de artă ale muzeului orașului Ploiești.

O inadvertență gravă este felul bizar în care a fost încadrat și păstrat « Portretul unui tînăr » de Theodor Aman. Semnătura pictorului, data (1877), ca și mîna stîngă a personajului au dispărut cu desăvîrșire din cadru, deoarece pînza a fost într-un mod nepermis îndoită pe spatele șasiului, pe o suprafață de 13 × 23 cm.

În altă ordine de idei, semnalăm că Muzeul de artă din Ploiești posedă un frumos desen, semnat de E. A. Bourdelle, care ar trebui altfel valorificat decît prin păstrarea în depozit, într-un cadru inadecvat.

Adăpostit, ca și Muzeul din Ploiești, tot în Palatul cultural al orașului, se află *Muzeul de Artă din Tîrgul Mureș* — clădirea fiind construită în 1913 de arhitecții Komor și Jakab, în spiritul școlii lechneriene, și împodobită cu vaste fresce exterioare, executate de Körösfai și Aládar, cu basoreliefuri de Kallos Ede și vitralii de Nagy Sándor și Thoroczkai Wigand.

Aci, în afară de o serie de lucrări executate în stil münchenez, se află opere de Munkacsy Mihály (« Spălătoresele »), și de Páal Ladislau (« În mijlocul pădurii », « La marginea satului Barbizon »).

Un artist interesant ni se pare a fi Dósa Géza (1847—1871), care, ca și alți pictori cum ar fi Barabás Miklós, Ferenczy Károly, Vida Arpád, Goszta Iosif etc., poartă deasemeni pecetea școlii academice germane. Contemporanii sînt reprezentați prin excelentul acuarelist Bordi Andrei, Piskolti Gábor, Incze Ștefan, Barabas Istvan și tineri ca Porszolt Borbála sau Nagy Pál.

Este regretabil faptul că unii artiști valoroși din trecut ca Ion Andreescu, sau, dintre contemporani, Corneliu Baba, nu figurează cu nici o piesă în cadrul muzeului. Dintre tablourile împrumutate de către Galeria Națională a Muzeului de Artă al R.P.R., — Grigorescu apare numai cu 7 lucrări din « epoca albă », și cu o copie mediocră: « Fete la poartă »! Socotim că într-un centru important ca Tîrgul Mureș ar fi nimerit ca accentul să nu fie pus pe cantitate, ci exclusiv pe calitatea lucrărilor. Tot astfel credem că s-ar cere înlocuită pînza lui Aman « Portret de femeie », a lui Szathmary « Tîrg la Cîmpulung », sau a lui Sava Henția « Portret de bărbat », cu lucrări mai reprezentative pentru creația acestor înaintași. În schimb tablourile semnate de Pallady, Steriadi, Dărăscu, Iorgulescu-Yor, înfățișează satisfăcător personalitatea acestor artiști. Mulțumitoare este și panotarea, alternînd armonios cu lucrările de sculptură aparținînd, firește, în bună parte maeștrilor tîrgmureșeni: Csorvassy, Izsak Martin, Kulcsar Bela jr. ș.a.

Ansamblul exponatelor din sălile tuturor acestor muzee permite urmărirea evoluției artei noastre plastice în ultima sută de ani. Ar fi de dorit însă ca operele de seamă (atunci cînd ele există) să fie așezate într-o ambianță mai prielnică, iar atunci cînd acest lucru nu se poate obține, ele să fie expuse izolat, pentru ca, în felul acesta, să fie puse în deplină valoare. Dacă s-ar face de asemenea și o selecție mai severă, eliminîndu-se de pe pereții și chiar din depozitele muzeelor de artă unele lucrări cenușii ce nu au decît cel mult o importanță documentară — aceasta ar fi în folosul muzeelor, ținîndu-se seama că ele sînt menite să îndeplinească un rol activ în procesul de educare estetică a maselor. S-ar putea obține astfel și spațiile corespunzătoare pentru expunerea operelor valoroase, precum și certitudinea că publicul nu va fi greșit îndrumat.

Barbu Brezianu

CEL DE-AL IV-lea CONGRES INTERNAȚIONAL DE ESTETICĂ

Sub semnătura cunoscutului estetician sovietic *Iurii Borev*, revistă « Iskusstvo » nr. 1/1961 a publicat o relatare asupra lucrărilor celui de-al IV-lea Congres internațional de estetică de la Atena. Publicăm unele extrase din acest material:

O CAMPANIE ÎMPOTRIVA IDEII

Cunoscutul savant american Thomas Munroe a prezentat la Congres o amplă pledoarie în apărarea naturalismului în estetică și în artă, încercînd să proclame naturalismul, doar puțin reînnoit (« neonaturalismul »), drept o metodă căreia îi aparține viitorul. Concepția naturalistă a lui T. Munroe ar apărea, la prima vedere, direct opusă teoriei abstracționiste a lui Herbert Reed și teoriei « artei pure » a lui Theodorocopoulos. Există însă un element comun care-i unește pe Munroe, Reed, Theodorocopoulos și ceilalți esteticieni burghezi. Acest element comun îl constituie negarea rolului gîndirii, negarea ideii în artă. La Reed, teza aceasta, comună științei burgheze, se manifestă în formele esteticii intuitiviste care atribuie subconștientului rol de factor dominant în creația artistică. Reed spune: « În dezvoltarea ei, arta contemporană se îndreaptă din ce în ce mai mult spre incognoscibil. Se realizează compoziții informe, ambigui, enigmatice; lucrările abstracte nu reprezintă nimic cunoscut, după cum nu reprezintă nici incognoscibilul. Tocmai în aceasta constă așa numitul caracter mistic, supranatural, al operelor de artă contemporană. În acest sens, arta contemporană constituie totdeauna ceva supranatural, deoarece rămîne o enigmă pentru om. Arta devine antisocială și aproape că se transformă în antiartă, subiectivă și misterioasă ca o magie. Artistul de astăzi exprimă în operele sale starea propriului său suflet, în momentul făuririi acestor opere. Și numai întîmplător poate exprima oarecari structuri obiective ».

Trebuie să spunem că în bună parte cele expuse de Reed sînt exacte, într-o singură privință însă. Reed are dreptate atunci cînd constată declinul elementului plastic, subiectivismul, evadarea din viața reală, caracterul antisocial al artei moderniste, abstracte. Sub acest aspect, părerile lui corespund cu ale literatului francez Claude Mauriac care, referindu-se la procesul de decădere a literaturii contemporane, la ruperea ei de tradițiile, legile și normele clasice, a vorbit de transformarea literaturii în « aliteratură ». Lucrurile stau, într-adevăr, întocmai așa. Dar Reed reduce la acest proces de declin, fatal pentru artă, întregul proces artistic contemporan, ignorînd faptul că de fapt, curentele abstracționiste întîmpină o rezistență din partea artiștilor plastici care continuă în arta lor tradițiile unei arte realiste, mai cu seamă artiștii plastici care aparțin unei direcții atît de puternice și de rodnice în arta contemporană, cum sînt cei ce și-au însușit metoda realismului socialist. Un al doilea viciu fundamental al raționamentelor lui Reed îl constituie faptul că nu vede nimic rău în dezumanizarea artei pe care o descrie. Pentru el aceasta constituie o cale de dezvoltare (de dezvoltare și nu de degradare!) normală a artei apusene contemporane. Nimic de zis, frumoasă dezvoltare care sărăcește arta de conținutul ei social, de structura ei plastică și transformă creația artistică într-un fel de magie, de vrăjitorie! Dar asemenea « stadii de dezvoltare » au fost depășite de arta universală de mult încă, de pe vremea lui Homer.

De fapt, care este în esență deosebirea dintre negarea intuitivistă a rolului gîndirii artistice din partea lui Herbert Reed și negarea ideii în artă de pe pozițiile naturalismului de către Thomas Munroe sau de pe pozițiile « artei pure », cum a făcut-o Theodorocopoulos? La drept vorbind, deosebirile nu sînt prea mari. Toate acestea constituie doar diferite forme ale iraționalismului în estetica burgheză contemporană.

Predominarea concepțiilor intuitiviste în estetica burgheză contemporană a confirmat-o prin cuvîntul său și cunoscutul estetician francez Etienne Souriau care a spus: « Să nu credeți, într-adevăr . . . că estetica renunță la tot ce este spontan, inexprimabil prin mijloacele intelectuale, și cu adevărat transcendental în artă. A recunoaște caracterul transcendental al unei opere de artă este, după părerea mea, o datorie spirituală a esteticianului ».

În desfășurarea lucrărilor Congresului s-a simțit că rolul preponderent printre curentele gîndirii estetice apusene îl joacă concepțiile intuitiviste, iraționaliste în artă. Caracteristic în această privință a fost că însuși președintele Congresului — Mihelis, după ce a plătit un oarecare tribut abstracționismului, a pus un deosebit accent pe fundamentarea irațională, supranaturală a naturii artei. « Arta divină și contemporană » — astfel s-a intitulat referatul lui, în care era fetișizat, preamărit elementul irațional în creația artistică. Pe lîngă aceasta, intuitivismul se împletea adesea cu negarea cognoscibilității artei. Astfel, în desfășurarea polemicii stîrnite de referatul său, Mihelis a spus cu o emfatică melancolie: « Nu vom înțelege niciodată ce este arta, după cum nu vom înțelege niciodată ce este dragostea ».

Președintele Uniunii Artiștilor Plastici din Grecia — Tzonchlas, în cele cîteva luări de cuvînt ale sale, a apărat realismul. « Ne temem de rațiune, a spus el, de aceea căutăm evadarea în iraționalism și intuitivism ».

Reprezentanții marxismului au opus concepțiilor intuitiviste teza consecvent științifică, conform căreia însăși natura estetică a artei implică conținutul ei social și participarea ei activă la progresul social. Delegatul ceh Kwetoslaw Svatik, în referatul său intitulat « Calitatea estetică și funcția socială a artei », a subliniat: « Însemnătatea socială a valorii estetice constă în participarea ei la procesul de umanizare a omului, la îmbogățirea lui intelectuală, la dezvoltarea capacității sale de a simți din ce în ce mai intens și de a înțelege modificările ce se produc în realitate. Valoarea estetică ocupă într-o operă de artă poziția de organizator; ea coincide cu valorile vieții ».

ÎMPOTRIVA CONCEPȚIILOR BURGHEZE ÎN ARTĂ, PENTRU REALISMUL SOCIALIST

În linii mari, atmosfera în care au avut de lucrat savanții sovietici a fost destul de complexă. Se simțea, pe de o parte, avantajul pur cantitativ pe care-l aveau reprezentanții științei burgheze: din America au venit 52 de delegați, care au prezentat 38 de referate, din Franța 35 ș.a.m.d., iar, pe de altă parte, accesul la partea procedurală, organizatorică a Congresului a fost cu desăvîrșire închis delegației sovietice.

De la tribuna Congresului, deși nu chiar atît de des, puteai auzi afirmații cum că viitorul îi aparține tocmai artei abstracționiste. Asemenea enunțări nu găseau ecouri favorabile la majoritatea auditoriului, destul de pestriț, adunat în aula cea mare a Institutului Politehnic din Atena. Tocmai din acest motiv era cel mai indicat să se dea prima bătălie în legătură cu problema abstracționismului. Aceasta se impunea ca o necesitate imperioasă, cu atît mai mult cu cît afirmația cu privire la predominanța categorică a abstracționismului și la viitorul artei aparținea tocmai președintelui Congresului, profesorul grec Mohelis. Cu el a polemizat, într-o formă spirituală, cu referiri la fapte concrete din practica abstracționismului contemporan, profesorul Dinnik.

Savanții sovietici s-au străduit nu numai să ducă discuții polemice, dar să și intervină în sprijinul oricărei manifestări de interes științific sănătos față de arta realistă. Așa, de pildă, profesorul G. A. Kursanov, în referatul său, consacrat însemnătății estetice a operei lui Leonardo da Vinci, a apreciat pozitiv studiile bibliografice ale cercetătoarei americane Kate Steinitz cu privire la lucrările închinate operei marelui italian. Dorind să aducă un omagiu memoriei marelui artist și poporului care a dat naștere unui asemenea geniu, prof. G. A. Kursanov și-a citit referatul în limba italiană.

Concepțiile intuitiviste și mistice în artă au fost combătute în referatul candidatului în științe filozofice S. N. Plotnikov, care a examinat problemele imaginației creatoare.

Un mare eveniment în desfășurarea Congresului l-a constituit referatul profesorului M. A. Dinnik, consacrat problemelor de bază istorico-estetice și teoretice ale esteticii științifice contemporane.

M. A. Dinnik și-a început expunerea cu un proverb latinesc: « De gustibus non disputandum ». Cu toate acestea, a spus mai departe profesorul sovietic, noi, participanții la cel de-al IV-lea Congres Internațional de estetică, ne-am adunat aici, la Atena, tocmai ca « să discutăm cu privire la gusturi ». Unica bază pentru o discuție despre problemele esteticii o constituie atitudinea științifică față de problemele esteticii. Numai studiind legile obiective ale dezvoltării artei, ale gustului artistic, ale stilului personal al artistului, ale visului unui poet și ale fanteziei compozitorului, căpătăm posibilitatea de a pătrunde în tainele contemporane ale unui sector de activitate umană, atît de prețios și atît de insuficient studiat, cum este creația artistică.

Răspunzînd la întrebarea pusă cu privire la obiectul esteticii, profesorul Dinnik a spus că obiectul esteticii nu se reduce la artă, cum o afirmase Hegel, ci include întreaga latură artistică a producției de bunuri materiale și spirituale, toate aspectele atît de diverse ale atitudinii estetice a omului față de natură și de societate, toată creația conformă cu legile naturii.

Oprindu-se mai îndelung asupra problemelor de bază ale istoriei gîndirii estetice, M. Dinnik a subliniat că atitudinea estetică față de realitate se dezvoltă istoric, dar aceasta nu înseamnă că frumosul este doar relativ și subiectiv. M. A. Dinnik a subliniat că în estetica științifică își găsește fundamentarea realismul, oglindirea veridică, multilaterală, profund ideologică a ceea ce este esențial în realitate, în continua ei dezvoltare.

În continuare, profesorul M. A. Dinnik s-a oprit asupra principiilor de bază ale realismului socialist. Partea aceasta, general teoretică, din referatul profesorului Dinnik, a fost continuată și dezvoltată de intervențiile profesorului G. A. Kursanov (Cu privire la noțiunea de realism socialist) și ale candidatului în științe filozofice P. S. Trofimov (Despre caracteristicile de bază ale realismului socialist).

În cuvîntul său, profesorul G. A. Kursanov a subliniat că realismul socialist are drept obiect epoca cea nouă, epoca luptei pentru socialism și pentru comunism. Această artă oglindește realitatea în toată adîncimea ei, oglindește esența ei interioară, dezvoltarea ei neîntreruptă, progresivă, revoluționară, indicînd perspectivele propășirii societății umane pe calea unui viitor glorios și fericit.

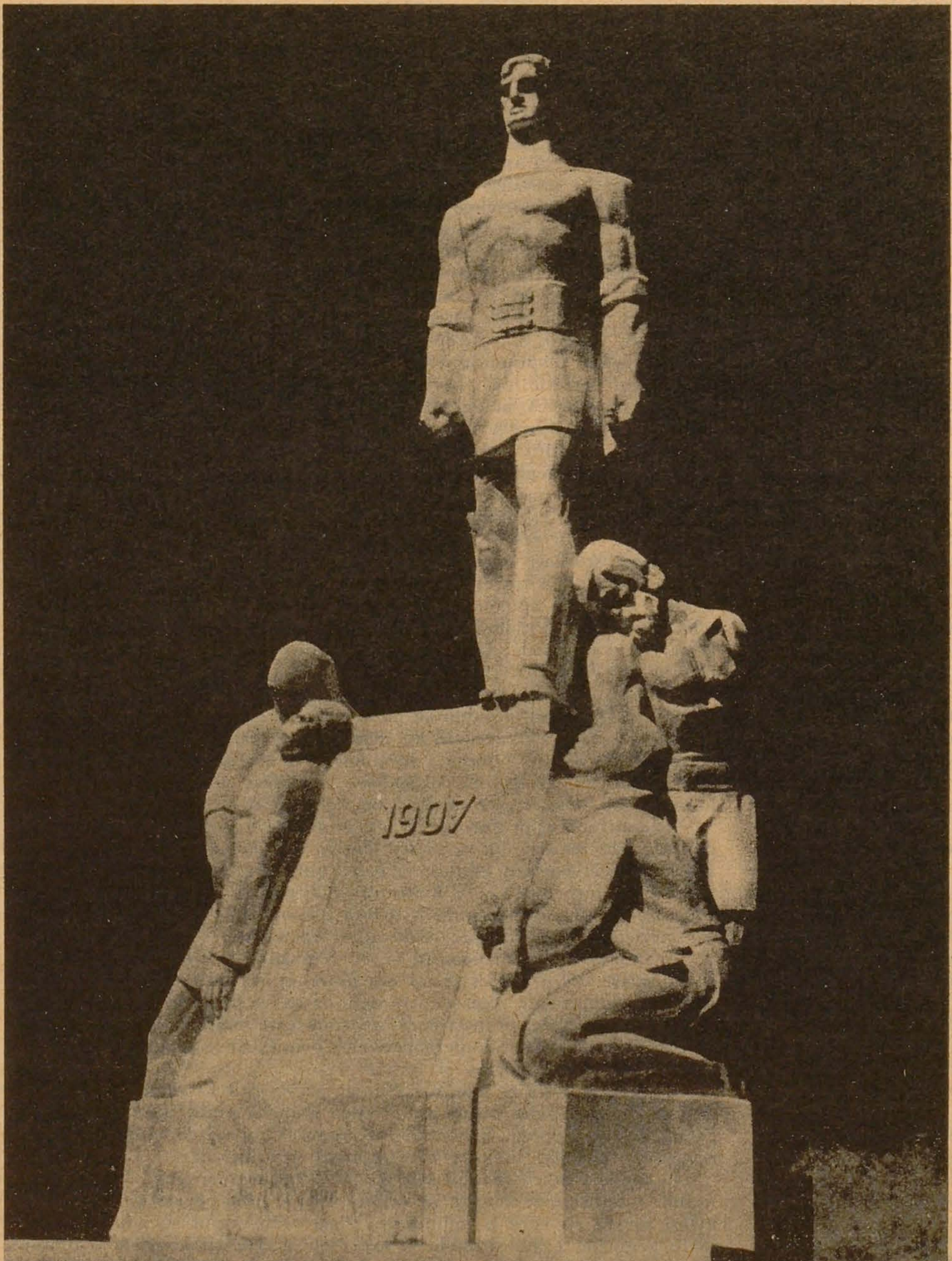
În centrul atenției sale, a subliniat profesorul Kursanov, arta realismului socialist pune omul nou, omul muncii, omul unei noi morale, eroul unei noi epoci. Eroismul nu poate să nu fie romantic. De aceea realismul socialist include romantismul revoluționar.

În încheierea cuvîntului său, G. A. Kursanov a spus: « Arta realismului socialist este bogată și variată, după cum bogată și variată este însăși epoca pe care o oglindește. Arta realismului socialist cuprinde toate genurile, toate formele și aspectele activității artistice a omului. O astfel de artă posedă posibilități nelimitate de dezvoltare neîntreruptă și continuu progres ».

UN MONUMENT ÎNCHINAT RĂSCOALELOR ŢĂRĂNEŞTI LA BUZĂU

Cu ocazia zilei de 23 August a avut loc in oraşul Buzău festivitatea dezvelirii monumentului închinat răscoalelor din 1907. Realizat de sculptorul Cornel Medrea, monumentul reuşeşte să evoce zilele zguduitoare şi dramatice ale revendicărilor îndreptăţite ale ţărănimii împilate şi, aşa cum au arătat înşişi ţăranii din împrejurimile Buzăului, participanţi la răscoale, veniţi în număr impresionant la această festivitate, el va constitui pentru generaţiile viitoare — libere şi fericite — aducerea aminte a condiţiilor grele de viaţă, de trudă şi de luptă a generaţiilor trecute.

CORNEL MEDREA, « 1907 » — *marmură*



Monumentul de la Buzău, realizat în marmură, înfăţişează într-o compoziţie în formă de piramidă un grup de cinci personaje. La bază, patru ţărani, împărţiţi în două grupe laterale, simbolizează protestul, revolta, lupta şi durerea. În mijloc, spre vîrful piramidei, pe un soclu, mai mare ca proporţii, în picioare, este dispusă figura principală — un ţăran îndîrjit, plin de hotărîre, cu pumnii strînşi, cu capul semeţ ridicat, privind înainte, spre un drum nou, prevestind viitorul ţărănimii pentru care lupta şi sacrificiul nu au fost zadarnice.

Compoziţia, expresivitatea figurilor, tipurile autentice de ţărani, solicită întreaga atenţie şi prilejuieşte privitorului o autentică evocare a evenimentelor anului 1907. Lucrarea are o unitate vie, organică, clar exprimată compoziţional, între figurile de la baza piramidei — agitate în mişcări, sguduitoare în realismul şi expresia sentimentelor şi între personajul principal, mai mare ca proporţii, mai calm în mişcare, monumental ca expresivitate plastică şi dominînd întreaga compoziţie.

Preciziunea figurilor, puterea lor de caracterizare psihologică şi socială, ştiinţa compoziţiei şi a redării monumentale indică pe artistul care, cu măiestrie, ştie să adîncească şi să sensibilizeze emoţional şi estetic conţinutul ideologic al unei teme, într-o compoziţie echilibrată şi convingătoare, de mare forţă educativă.

Sculptorul C. Medrea a rezolvat admirabil cerinţele monumentalităţii prin situarea verticală a compoziţiei, prin trecerea de la elementele concrete ale figurilor plasate la baza monumentului spre tratarea simbolică, cu o mare forţă de generalizare, a personajului central.

Sculptorul C. Medrea se găseşte astăzi, la cei 73 de ani, pe culmea unei maturităţi artistice care-i permite realizarea unor opere profund originale, echilibrate stilistic şi valoroase ca forţă educativă şi estetică.

Opera sa este vastă: portrete, compoziţii, bassoreliefuri, monumente, din care o bună parte — peste 200 de lucrări — sînt strînse cu grijă în Muzeul « Cornel Medrea », înfiinţat în Bucureşti, în urmă cu patru ani.

Din lucrările cuprinse în acest muzeu, larg cunoscute prin intermediul expoziţiilor, menţionăm: « Refugiata », « Copilul cu broască », pictorul «George Petraşcu», «George Coşbuc» — (una din primele sale lucrări, realizată în 1914), « Dragoş Vodă şi Zimbrul », « Maternitate », « Mihail Eminescu », « Gheorghe Lazăr », « Femeia cu ghimpele », « La baie », « Sărutul », « Horia », « Mihail Jora », « Corneliu Baba », « Pace », etc., lucrări ce dovedesc realismul puternic al operei sale, expresivitatea şi originalitatea ei, prezenţa omului ca temă centrală. Opera sa se impune şi prin stilul monumental în care este concepută forma.

Bogată prin tematică, intensă ca vibraţie artistică, realistă, legată de viaţă şi creată din intenţia de a educa gustul estetic al privitorului, opera sculptorului C. Medrea se înscrie pe linia legării celor mai bune tradiţii ale sculpturii noastre de năzuinţele prezentului, fiind apreciată şi cinstită de poporul nostru ca opera unui mare artist.

Mircea Deac

NOTE

VALORIFICAREA ARTEI POPULARE

Acţiunea de valorificare a artei populare poate îmbrăca forme foarte diferite, de la folosirea obiectelor de artă populară ca sursă de inspiraţie pentru producţia artizanală şi a industriei uşoare pînă la prelucrarea creatoare a formelor, ornamenticii şi cromaticii populare în domeniul artelor decorative şi aplicate moderne.

În acest vast cîmp de preocupări se înscriu şi două iniţiative recente, foarte preţioase, care au dat deja roade îmbucurătoare.

Una din iniţiative aparţine Fondului Plastic. Ea constă în contractarea de obiecte de artă populară direct de la creatorii populari din diferitele regiuni ale ţării. Specialişti ai Fondului Plastic, pe baza sugestiilor primite de la Casa Centrală a Creaţiei Populare şi de la muzeele de artă populară şi etnografie, s-au deplasat într-o serie de zone şi centre etnografice unde au achiziţionat obiecte. S-a cumpărat astfel frumoasă ceramică oltenească (Tg. Jiu, Hurez), piese textile şi sculpturi în lemn transilvănene (Mărginimea Sibiului). Primele achiziţii, destinate vînzării pentru public la preţuri modice, au fost expuse într-o încăpere a Galeriilor Fondului Plastic din Bulevardul Magheru. Apropierea de luxosul magazin de arte decorative nu dezavantajează obiectele lucrate de creatorii populari. Ele continuă nemijlocit strălucita şi vechea tradiţie a bogatei noastre arte populare.

Iniţiativa Fondului Plastic, pe lîngă latura comercială constînd în punerea pe piaţă a unor produse ieftine de înaltă calitate artistică, contribuie şi la educarea estetică a publicului nostru.

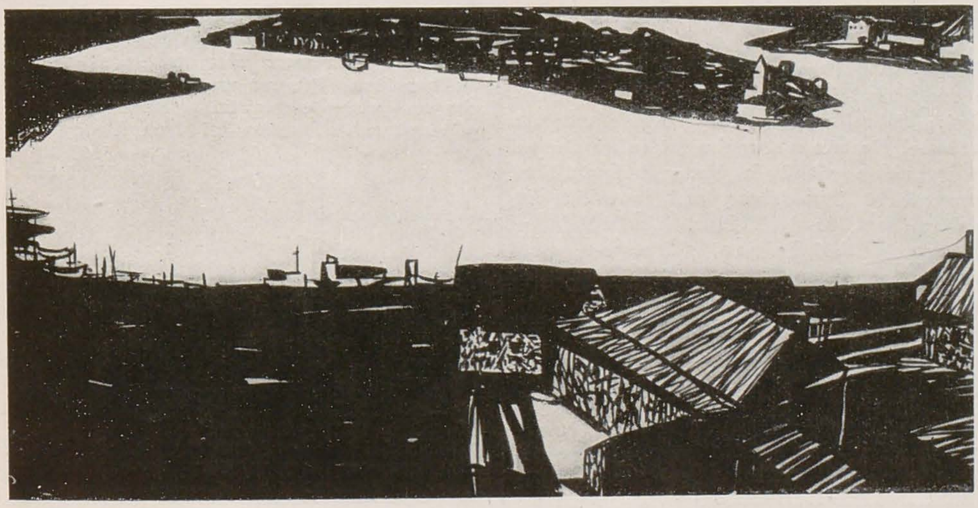
Iniţiativa Fondului Plastic trebuie extinsă şi permanentizată. Desigur că Fondul Plastic cunoaşte — noi le indicăm totuşi — centrul ceramicii negre de la Marginea-Rădăuţi, a cărui producţie are o excepţională valoare artistică, şi celelalte centre: Bîrsa, Leheceni (Crişana), Biniş (Banat), Glogova, Oboga (Oltenia), Tansa, Vulpăşeşti (Moldova). Vor trebui apoi achiziţionate obiecte de lemn şi metal din Ţinutul Pădurenilor (Hunedoara) şi din regiunea Suceava, precum şi ţesături din Munţii Apuseni, Maramureş, Cîmpulung Moldovenesc, Muscel, Vîlcea, Gorj, Banat etc. Aceste obiecte vor găsi căutare, este sigur, nu numai pe piaţa internă ci şi pe cea externă. Pentru piaţa internă ar fi util să se amenajeze mici standuri de vînzare a acestor obiecte, în incinta muzeelor de artă populară şi etnografie, aşa după cum Fondul Plastic intenţionează să facă la Muzeul Satului din Bucureşti.

A doua iniţiativă aparţine Ministerului Învăţămîntului şi Culturii şi Muzeului de Artă Populară, Institutul Romîn pentru Relaţiile Culturale cu Străinătatea preluîndu-o şi aplicînd-o cu succes. Pentru numeroasele expoziţii şi colecţii permanente de artă populară romînească destinate a fi trimise peste hotare şi care constituie una din formele cele mai eficiente de propagandă cultural-artistică pentru ţara noastră, I.R.R.C.S.-ul are nevoie în fiecare an de un mare număr de obiecte de artă populară. Pentru a nu trimite totuşi opere de artă populară de excepţională valoare, adevărate unicate ce-şi au locul în muzeele noastre, conducerea I.R.R.C.S. a luat hotărîrea justă de a executa, prin serviciul de expoziţii al Institutului, o serie de « copii » de obiecte de artă populară. Pe baza documentaţiilor furnizate de specialiştii I.R.R.C.S.-ului, aceste « copii » sînt executate de creatori populari din regiunile respective. Aşa de exemplu, dacă în tematica unei expoziţii se află un costum de Banat sau un fluier de Vîlcea, ele sînt comandate direct la ţesătoarea sau la meşterul din acele regiuni. Rezultatele obţinute au fost foarte bune şi acţiunea continuă pe scară largă. Obiectele astfel lucrate nu sînt de fapt « copii », ele sînt obiecte autentice de artă populară. Această acţiune este bine să fie extinsă şi la muzeele de artă populară şi etnografie pentru necesităţile de expunere în cazul colecţiilor trimise în străinătate.

Reuşita acestor iniţiative se datoreşte cunoaşterii aprofundate, ştiinţifice, a specificului regional al artei populare. În acest mod, pe lîngă respectarea originalităţii şi varietăţii artei noastre populare, se obţin şi însemnate rezultate propagandistice.

Cele două acţiuni se înscriu pe linia promovării şi valorificării tradiţiilor progresiste ale artei noastre populare, pentru care regimul nostru asigură toate condiţiile favorabile de dezvoltare.

Paul Petrescu



CRYSTYNA BIENIEK, Dunărea la Tulcea

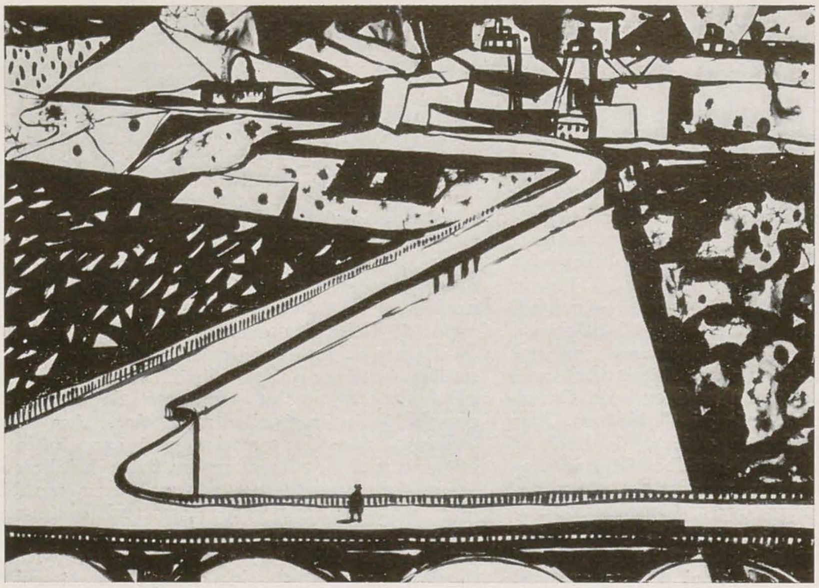
EMILIA NOŽKO-PAPROCKA, Lalele

expoziţii

KRYSTYNA BIENIEK ŞI EMILIA NOŽKO-PAPROCKA

Viziunea contemporană şi sensibilitatea care emană din lucrările Krystynei Bieniek sau adevărul vieţii împletit cu rafinamentul meşteşugului artistic — caracteristicile gravurii Emiliei Nožko Paprocka — au făcut ca expoziţia celor două tinere graficiene poloneze, care ne-au vizitat ţara în vara acestui an, să solicite interesul şi simpatia deopotrivă a artiştilor, cît şi a publicului amator de artă.

Majoritatea gravurilor şi desenelor expuse prezintă frumoase peisaje din R. P. Polonă sau R. P. Bulgaria. Pitorescul peisajelor bulgare,



EMILIA NOŽKO-PAPROCKA, Barajul hidrocentralei V. I. Lenin

îndrăgite de artiste cu prilejul unei călătorii în Bulgaria, în 1959, le-a făcut să revină şi anul acesta în această ţară, unde de altfel li s-a organizat şi o amplă expoziţie.

Krystyna Bieniek a absolvit Institutul de arte plastice din Varşovia (în 1955), fiind un nume nelipsit din expoziţiile colective de grafică din ţara sa. În momentul de faţă pregăteşte, ca şi colega sa Emilia Nožko Paprocka, o serie de lucrări în vederea participării la o expoziţie jubiliară a artelor plastice din Polonia.

Cu prilejul expoziţiei sale din R. P. Bulgaria, presa bulgară de specialitate semnala, cu multă justeţă, că « pretutindeni, chiar şi în cel mai neînsemnat desen, Krystyna Bieniek apare ca un desenator cu simţul traectoriei monumentale ». Această tratare monumentală se manifestă cu deosebită pregnanţă în lucrarea « Malurile Vistulei ».

Limbajul artistic al Krystynei Bieniek este cerut de însăşi viziunea artistei asupra realităţii, viziune realistă străbătută de puternice accente emoţionale. Artista vibrează în faţa frumuseţii peisajului, în faţa frumuseţii lui sporite de prezenţa creatoare a omului. Sobrietatea mijloacelor de expresie, desenul expresiv şi viguros, compoziţia sintetică, dozajul savant al albului şi negrului fac să întrevedem în această elevă a lui Kulisiewicz o artistă cu largi posibilităţi creatoare.

Emilia Nožko-Paprocka, după absolvirea Institutului de arte plastice în anul 1956, a participat la expoziţiile de grafică organizate în R. P. Polonă, cum şi la expoziţia de grafică a Ţărilor Baltice de la Rostock.

Ceea ce impresionează cu deosebire la Emilia Nožko-Paprocka este o stăpînire matură a meşteşugului şi un remarcabil simţ coloristic, calităţi evidente în gravurile colorate în lemn. De cele mai multe ori, ea nu rămîne la suprafaţa vieţii, la aparenţa faptică, ci încearcă să investigheze mai în adînc, să sesizeze semnificativul. Lucrări ca « Fată cu ulcior », « Peisaj bulgar », « Tîrnovo », străbătute de poezia specifică a locului, sau naturile moarte (« Lalele » şi « Natură moartă cu peşti şi vase de cristal »), lucrate într-o factură ce sugerează tapiseria, ne vorbesc despre căutările şi perspectivele creaţiei acestei artiste.

În vizita lor în ţara noastră, cele două artiste au creat cîteva lucrări demne de menţionat, ca « Dunărea la Tulcea » a Krystynei Bieniek, remarcabilă prin capacitatea ei de a sugera grandoarea spaţiului, sau « Barajul hidrocentralei V. I. Lenin » al Emiliei Nožko-Paprocka, realizat în tehnica specifică, atît de interesantă, a acestei artiste.

Dincolo de unele influenţe străine de spiritul artei lor care se mai resimt în unele lucrări, creaţia celor două artiste poloneze se caracterizează printr-o expresivitate şi prospeţime cuceritoare, calităţi ce mărturisesc adeziunea lor la crezul artei realiste.

Olga Buşneag

CRYSTYNA BIENIEK, Peisaj din Nasseber

Arta contemporană bulgară însumează participarea valoroasă a numeroşi tineri talentaţi. Formaţi în majoritatea lor în anii regimului popular, arta acestei proaspete promoţii de artişti aduce în creaţia plastică un suflu viu şi dinamic, plin de entuziasm şi dragoste pentru ţara lor, pentru popor, pentru aspiraţiile acestuia.

Expoziţia organizată la Bucureşti, care a cuprins 70 de picturi în ulei, 4 sculpturi şi 35 lucrări de grafică, este rezultatul selecţionării recentei expoziţii de artă plastică a tineretului deschisă la Sofia. Un număr relativ mic de lucrări, dar care în ansamblu au oferit privitorului o imagine a modului în care artiştii tineri se inspiră din realitate, redînd ceea ce este specific în viaţa poporului bulgar astăzi.

Temele şi subiectele abordate sînt variate. Expoziţia este susţinută de numeroase compoziţii tematice, unele cu caracter istoric, altele înfăţişînd realităţile actuale ale R. P. Bulgare. « Protobulgarii », de pictorul Mito Ganovski, este o compoziţie care dovedeşte serioase calităţi artistice. O altă compoziţie cu subiect istoric, intitulată « Tribut de sînge », relevă

expoziţi

talentul puternic, cu tendinţe vădite spre decorativism, al autorului, lucrarea însăşi apărînd ca un fragment de panou mural.

Tematica de actualitate este reprezentată prin scene din viaţa şi munca minerilor (« La Kremicovţi » de Dimo Zaimov; « Mineri » de Hristo Simeono), din munca pescarilor (« Pescuit » şi « Se trag năvoadele » de Vladimir Goev), din lumea satelor (« Ţărănci » de Nicola Nicolov — Sofia; « Vara » de Hristo Stefanov; « Cosaşi » de Mihail Karapaunov) şi altele.

Numeroasele peisaje din expoziţie demonstrează prezenţa unor personalităţi cu caractere distincte. Interesante sînt de exemplu căutările pentru obţinerea unei expresivităţi sporite cu ajutorul sintetizării elementelor componente, ca în lucrarea lui Ivan Kirkov « Pe

EXPOZIŢIA ŞCOI

Găzduită în pavilionul A din Parcul de Cultură şi Odihnă I. V. Stalin, expoziţia elevilor Şcolii Populare de Artă se remarcă prin varietatea genurilor şi tehnicilor abordate, ceea ce denotă preocupări multiple ale elevilor îndreptate totodată spre oglindirea realităţilor înconjurătoare, a mediului lor de viaţă şi muncă. Lucrările expuse stîrnesc un viu interes privitorului, cu atît mai mult cu cît autorii lor nu sînt elevi cu frecvenţa regulată ai unor cursuri zilnice, ci, angajaţi în producţie, cu diferite profesii şi preocupări. Învăţînd să deseneze, să construiască figura umană, lucrînd în mijlocul naturii, studiind legile compoziţiei sub îndrumarea profesorilor de specialitate, elevii Şcolii Populare de Artă au ajuns să-şi expună astfel studiile de atelier, peisajele şi schiţele de compoziţie, — lucrări realizate în cărbune şi ulei, în tempera sau acuarelă precum şi în tehnica linogravurii, monotipului etc.

Printre picturile izbutite ale expoziţiei menţionăm: « Studiu de muncitoare », semnat de Ursula Mikolajevski; « Studiu de fată », al lui Fay Ştefan (anul I); apoi portretele realizate de Sanda Montana şi Rodica Radu

țărmul mării »; de asemenea, reconstituirea atmosferei specifice peisajului bulgăresc ca în lucrările lui Gheorghe Baev, « Uscarea plaselor de pescuit » și « Marea la Burgas », sau în cea a lui Ghenceo Dencev, « Bulevard », ale lui Vania Deceva din ciclul « Rodopi », a lui Violeta Maslarova, « Înserare », și ale altora. Dimitr Kirov încearcă o savantă descompunere și distribuire a umbrei și luminii prin culoare în peisajul panoramic « Pe chei ».

Sculptura este reprezentată numai prin patru lucrări, toate evidențiindu-se printr-un simț al decorativului (« Cap » de Mișo Simeono — bronz; « Fată cu furcă » de Penka Minceva — ghips; «Amiaza» de Ștefana Boiadjeva — teracotă; « Brigadă de muncă » de Iva Hadjeva — teracotă).

Lucrările de grafică prezente în expoziție (grafică de șevalet și ilustrație de carte) desfășoară în totalitatea lor o suită de imagini sugestive oglindind aspecte din viața de azi a țării. Tinerii graficieni bulgari, reprezentați în expoziție, posedă în majoritatea lor un mod de exprimare laconic, concis, clar și sugestiv: Todor Panaitov: « Mineri »; Mana Parpulova: « Cîntăreți »; Mihail Simeonov: « Cap »; Liuben Demianov: « La piață »; Simeon Venov: « Odihnă »; Todor Atanasov: « Năvoade » și altele.

Cu toate stîngăciile inerente începutului, prin forța talentului și a sincerității, arta tinerilor este viguroasă, cu perspective larg deschise.

Grupați în întreaga țară pe centre, dintre care, în afară de Sofia, se remarcă Plovdivul și Burgasul, tinerii alături de maeștri contribuie temeinic la promovarea artei realist-socialiste bulgare.

Expoziția, ca o continuare și o concretizare a legăturilor strînse stabilite între tinerii artiști romîni și bulgari, unele începute în cadrul schimburilor de studenți sau prin călătorii de documentare, reciproce, marchează o nouă etapă în cunoașterea artei poporului bulgar, în dezvoltarea contactelor din sectorul culturii și artei din cele două republici prietene.

J. B.

MANA PARPULOVA,
Țărăncuțe — *gravură*

IVA HADJEVA,
Brigada de muncă

VLADIMIR GOEV,
Se trag năvoadele

...OPULARE DE ARTĂ DIN BUCUREȘTI

(anul II); « Portret de textilistă », în cărbune, al Marianei Iliescu; și « Muncitor », de Marin Constantin.

Dar ceea ce reține îndeosebi atenția vizitatorilor sînt schițele de compoziție executate în afara orelor de atelier. Strădania acestor artiști de a ne comunica gîndurile și sentimentele lor prin intermediul limbajului artei plastice, o întîlnim vizibilă deopotrivă la elevii începători ca și la cei mai avansați. Astfel, se remarcă lucrarea lui Constantinescu Eustațiu (anul I): « Elev pe șantier », — pastel; N. Dincă (anul II): « Reparații la atelier », — cărbune; Raf Grünberg (anul II): « Filateliștii », — monotip; precum și a lui Savițchi (anul III): « Colectiviștii »; Constantin Găzaru (anul III): « În vopsitoria Uzinelor « 23 August », — ulei. Printre afișele expuse care mi-au reținut mai mult atenția menționez: « Cosmosul în slujba păcii », de Gh. Gherasim (anul III); « Marca fabricii garantează calitatea », de Eug. Chiculescu (anul II); « Secolul cosmic, secolul comunismului », de M. Iliescu (anul III); « Sub conducerea partidului construim », de S. Weber (anul III) ș.a.

O disciplină nouă care s-a introdus în acest an școlar în programa de învățămînt la Școala de Artă Populară este catedra de scenografie, elevii avînd astfel posibilitatea de a cunoaște și învăța cum se realizează o schiță, un studiu sau o machetă de decor. Începuturile acestei munci par a fi promițătoare; elevii din anul I de pildă, sub îndrumarea profesorului lor, au realizat machete de decor pentru povestirea « Ochiul babei ». Lucrările expuse cu acest prilej ne îndreptățesc să credem că autorii vor stărui și pe viitor în a-și dezvolta aptitudinile de pictori-scenografi, făcînd lucrări chiar la dimensiunile reale ale scenei teatrelor de amatori.

În altă ordine de idei, vom menționa faptul că, în ceea ce privește compozițiile cu temă ale elevilor Școlii Populare de Artă din capitală, acestea se opresc deocamdată la stadiul de schiță. Lucrul acesta nu ne poate mulțumi decît pe jumătate. De aceea, e absolut necesar ca atenția profesorilor școlii să se îndrepte asupra dezvoltării lor complete, multilaterale, ca artiști, educîndu-i în așa fel încît, pe etape, elevii să poată să ajungă la închegarea deplină și finisarea artistică a lucrărilor lor compoziționale. Or, pentru atingerea acestui țel, nu-i suficientă numai munca de îndrumare artistică-practică propriuzisă; aceasta trebuiește transmisă elevului în strînsă legătură cu noțiunile teoretice de bază ale istoriei artelor, ale esteticii marxist-leniniste, — discipline folositoare pentru orice creator al artei realist-socialiste. De asemenea, am sugera ca în programa analitică a școlii să fie înscrisă, cel puțin de acum încolo, și arta decorativă-monumentală, — practicarea acesteia fiind cu atît mai necesară cu cît interioarele sau chiar exterioarele cluburilor, bibliotecilor, căminelor culturale, cinematografelor etc., vor putea fi împodobite și de către artiștii plastici amatori.

În lumina celor arătate, chiar dacă actuala expoziție nu ne satisface încă pe deplin sub raportul dezvoltării artistice a expozanților, ea constituie totuși o realizare meritorie ce se înscrie pe linia succeselor artistice obținute de mișcarea amatorilor plastici din țara noastră, în anii puterii populare.

Nicolae Delaport

JAN LHOTA, Țărancă cu snop

PATRU ARTIȘTI DIN R. S. CEHOSLOVACĂ ÎN ȚARA NOASTRĂ

În cadrul schimbului cultural dintre țara noastră și Republica Socialistă Cehoslovacă, în vara acestui an ne-au vizitat țara cunoscuții artiști plastici cehi: *Jirina Adamçova* (n. 1927), absolventă a Institutului de Arte Plastice din Praga, care activează îndeosebi în domeniul graficii, creația sa însumînd mai multe cicluri de lucrări și ilustrații de carte. *Maria Zelibska* (n. 1913), pictoriță, absolventă a Institutului de artă aplicată, ale cărei lucrări se află prin diferite muzee, cum și la Academia de Științe a Slovaciei; artista colaborează frecvent la diferite redacții ilustrînd povestiri și poezii. *Jan Lhota* (n. 1923), sculptor, absolvent al Școlii speciale (prof. Spaniel) a Academiei de Arte Plastice din Praga, creatorul sculpturilor « Industria » și « Agricultura », care împodobesc monumentul Eliberării din Praga. *Jaromir Jindra* (n. 1895), pictor; în anii 1921—1935 a fost profesor la Școala Cehă din Viena; tablourile sale figurează în muzeele de artă din Praga.

Timp de 20 de zile oaspeții cehi au vizitat capitala și diferite muzee și colecții de artă, expoziții, case de cultură ale tineretului, ateliere ale artiștilor noștri plastici. De asemenea, călătorind prin țară, oaspeții au vizitat în regiunea Suceava locuri istorice și monumente vechi de artă, iar pe litoral au cunoscut îndeaproape orașele Eforie, Constanța și Mangalia.

Impresionați de frumoasele priveliști ale patriei noastre, creatorii cehi și-au schițat numeroase motive în mapele lor.

JIRINA ADAMÇOVA, Viitor cosmonaut

J. JINDRA, Peisaj urban

MARIA ZELIBSKA, Ilustrație pentru cartea lui K. J. Erben «Povești cehe»

Jan Lhota, Maria Zelibska, Jirina Adamçova și Jaromir Jindra

văzuți de I. ROSS

TARAS ȘEVCENKO, Portretul celebrului tragedian Ira Aldridge

ISTORIA UNUI PORTRET DE TARAS ȘEVCENCO

La « Muzeul Șevcenko » din Kiev, printre tablourile și desenele bardului ucrainian care a fost și întemeietorul picturii realiste ucrainiene, figurează portretul unui negru între două vîrste, a cărui privire blîndă reflectă un aer de tristețe. Este portretul celebrului tragedian al secolului trecut, Ira Aldridge.

Unii dintre vizitatorii muzeului sînt curioși să afle cînd și unde a realizat Șevcenko acest tablou. Ghizii muzeului le povestesc istoria desenului în creion care evocă prietenia caldă și statornică înfiripată cu ani în urmă între poetul ucrainian și remarcabilul artist negru.

În martie 1858 Șevcenko s-a reîntors la Petersburg venind dintr-o lungă deportare, petrecută în stepele Orenburg-ului. Spre sfîrșitul aceluiași an sosi la Petersburg și Ira Aldridge, un mare interpret al pieselor lui Shakespeare. Fiind originar din Statele Unite ale Americii, Ira Aldridge a fost nevoit din pricina exceselor rasiste din țara sa, s-o părăsească încă de tînăr, acolo neputînd să apară pe scenă. Stabilindu-se în Anglia, artistul negru devine celebru. Ira Aldridge întreprinde mai multe turnee, prin Europa și, continuînd să întrețină legături cu America, el subscrie în timpul războiului de secesiune jumătate din încasările sale pentru fondul de eliberare a sclavilor.

La 10 noiembrie 1858, la Petersburg, Aldridge joacă în rolul lui Othello. Succesul a fost răsunător. Taras Șevcenko fu uimit de talentul extraordinar al artistului negru. În casa lui Fedor Tolstoi, vice-președinte al Academiei de Arte, Șevcenko avu prilejul să-l întîlnească pe marele tragedian și între ei se legă o puternică prietenie, dublată de aprecierea și stima reciprocă.

Poetul ucrainian și artistul negru aveau multe afinități. Amîndoi erau de o probitate artistică exemplară; amîndoi suferiseră cumplit de pe urma violenței și a nedreptății (Șevcenko trăise 24 de ani ca șerb, iar 10 ani în deportare, timp în care i-a fost interzis de a scrie și desena).

Cînd Șevcenko i-a propus lui Aldridge să-i facă portretul, acesta a primit cu plăcere să-i pozeze. Uneori Aldridge lua o înfățișare de om speriat, își revenea însă repede, pozînd apoi liniștit. — Pot să cînt ? — îl întreba artistul negru pe Șevcenko. — Cîntă ! — încuviința acesta. Și atunci, o melopee tristă, răscolitoare, din folclorul negrilor, răsuna în atelier. Ritmul cîntecului se accentua vertiginos și Aldridge dansa în mijlocul camerei...

Antrenat de veselia actorului negru, Șevcenko îi cînta la rîndul său cîntece ucrainiene. Și astfel, încetul cu încetul, cîntînd sau depănîndu-și amintirile vieții lor zbuciumate, Șevcenko izbuti să realizeze portretul lui Ira Aldridge; îl semnă, datîndu-l: « 1858—25 decembrie », iar Aldridge îl contrasemnă în limba engleză.

După expirarea contractului, actorul negru părăsi cu tristețe Petersburgul, care-l primise cu atîta căldură și înțelegere. Stimulat însă de succesele sale actoricești obținute în acest oraș, Ira Aldridge întreprinde apoi un mare turneu de-a lungul Rusiei, jucînd pe scenele unor teatre din orașele Moscova, Nijni-Novgorod, Kiev, Odessa, Tambov, Iaroslavl etc.

(Din « La Culture et la Vie » Nr. 3/1961)

ARTA POPULARĂ VIETNAMEZĂ

Un gen de artă plastică foarte răspîndit în R. D. Vietnam și deosebit de apreciat de masele largi, îl constituie tablourile folclorice închinate sărbătorii anului nou, denumită « Tet ». Aceste tablouri cuprind un registru foarte variat de imagini. În trecut, ele erau consacrate exclusiv anului nou de unde își trag și denumirea de « tablouri ale Tet-ului ».

În revista « Viêt-Nam » nr. 1/40/1961, pictorul vietnamez Nguyen van Ty publică un articol despre tablourile folclorice, despre origina și dezvoltarea acestui gen de artă, deosebit de îndrăgit de poporul vietnamez.

Tablourile folclorice închinate « Tet » -ului își au origina în trecutul îndepărtat al țării. Autorul articolului consideră că ele datează probabil de pe la sfîrșitul epocii Le, epocă în care cultura națională vietnameză a cunoscut o mare înflorire. Aceste tablouri ale artei populare nu sînt cituși de puțin influențate de anecdotica desuetă, trăsătură caracteristică pe care o reflectă tablourile de gen ce erau în trecut răspîndite prin familiile aristocratice, ca de pildă acuarelele cu subiecte de tipul « Cele 5 fericiri »; « Cele 5 zîne » etc.

Prin forma și conținutul lor, desenele folclorice sînt strîns legate de viața țăranilor și meșteșugarilor vietnamezi. Ele exprimă în chip admirabil întreaga gamă a vieții rustice, aspecte din munca de zi cu zi, scene mitologice ca și tipuri ale frumuseții umane.

În felul acesta desenele populare consemnau cu continuitate, de-a lungul vremii, sub aspectele cele mai deosebite, imagini ale vieții vietnameze, ele devenind o cronică plastică expresivă și pasionată.

Secole și decenii de-a rîndul, ele au constituit pentru copiii din mediul țărănesc daruri prețioase de anul nou. Aceste tablouri, pe lîngă latura pur estetică, au și un rol educativ, artiștii respectivi subliniind calitățile deosebite ale strămoșilor și biciuind cu energie racilele sociale. Prin conținutul lor concret, prin lipsa oricărui echivoc, prin desenul simplu, prin compoziția bine gîndită și prin formele redate sobru, fără înflorituri inutile, tablourile folclorice sînt adînc înrădăcinate și îndrăgite în sufletul poporului.

În trecut, pictorii acestui gen popular nu s-au inspirat niciodată din moravurile feudale ale stăpînilor epocii respective. Fii ai oamenilor muncii, ei erau sensibili la tot ceea ce era în legătură cu viața poporului truditor, pe care o oglindeau cu fidelitate. Atelierele lor erau simple iar uneltele lor rudimentare. Totuși, datorită imaginației lor bogate și marii lor măiestrii, au reușit să redea pregnant aspecte vii ale epocii.

Cea mai mare parte a gravurilor pe lemn închinate anului nou provin din satul Dong Ho (provincia Bac Ninh) și aparțin cîtorva familii specializate în acest gen.

Tablourile folclorice se pot împărți în trei categorii:

Tablourile cu subiecte inspirate din viața rustică, cu aspecte de pe ogoare, cu imagini oglindind secerișul, irigațiile, serbările populare, culesul nucilor de cocos, pescuitul, scene din viața copiilor, ilustrații de animale etc., imagini pline de optimism, de o mare forță evocatoare, uneori pătrunse de o ironie fină și un umor sănătos.

Mai sînt tablourile și desenele ilustrînd cîntece și povestiri populare, realizate cu mult talent, ca de pildă istoria lui Kieu, Thach Sanh, Nhi do mai, Tong Tran Cuc Hoa, Nguu Lang Chuc Nu, etc. Aceste cîntece și povestiri populare sînt de origină vietnameză și chineză, dar, independent de proveniența lor, ele sînt transpuse plastic într-o manieră strict vietnameză.

Și, însfîrșit, sînt răspîndite tablourile folclorice consacrate unor personaje și evenimente istorice, ilustrînd eroismul surorilor Trung, al personajelor Trieu Au, Dinh bo Linh sau desene cu subiecte mitologice consacrate regatului infernului. Întruchiparea atîtor personaje diferite necesită o imaginație bogată, o perfectă stăpînire a desenului, un puternic simț al formelor și al culorii.

Tablourile realiste destinate « Tet »-ului ca și în general desenele folclorice, conțin un mesaj umanist și, alături de alții factori culturali, ele constituie o parte însemnată a patrimoniului artistic național al poporului vietnamez.

Culegătorii nucilor de cocos

ANDRÉ LHOTE, Escală

TREI EXPOZIȚII « ANDRÉ LHOTE »

La Paris au fost deschise simultan trei expoziții ale pictorului André Lhote: o expoziție de acuarele de o dată mai recentă, la Galeria Marcel-Guiot; o expoziție cuprinzînd lucrări

EVGHENI KIBRIK, Ilustrație la nuvela « Colas Breugnon » de Romain Rolland

EVGHENI KIBRIK DESPRE ILUSTRAȚIA DE CARTE

N. Prudkova l-a vizitat recent pe artistul sovietic Evgheni Kibrik în atelierul său situat într-o clădire impunătoare din Moscova, — clădire cu nouă etaje în care se află numeroase ateliere, perfect utilate, oferind condiții optime de creație oamenilor de artă sovietici.

În reportajul publicat de N. Prudkova în revista « Nouvelles de Moscou », nr. 23 din 10/VI/1961, autoarea redă crîmpeie din convorbirea avută cu E. Kibrik, din care se desprind o seamă de amănunte cu privire la maniera de lucru a reputatului grafician și a strălucitului ilustrator de carte.

Vastul atelier al lui Kibrik lasă impresia unei garderobe de teatru. Numeroase armuri de cavaleri medievali, tunici brodate cu aur, arme etc. sînt răsfirate prin atelier... Artistul se pregătește în vederea ilustrării lui « Boris Godunov » de Pușkin.

Vorbind despre crearea imaginii plastice a personajelor din diferite opere literare, Evgheni Kibrik a subliniat faptul că, studiind gravurile vechi, este posibil să se reconstituie atmosfera spirituală a unei epoci, dar este foarte greu, imposibil chiar, de a se crea un om viu, cu emoțiile, simțămintele și acțiunile sale. De aceea, atunci cînd artistul desenează diferite personaje, el face paralel cu munca de creație și o serioasă verificare după natură, a fiecărei trăsături, observînd atitudinea oamenilor, comportarea acestora în situații diferite. În legătură cu arta sa, Kibrik cere deseori și părerea unor oameni de teatru sau cinema. Așa de pildă, cînd a creat ilustrațiile la Thyl Eulenspiegel, artistul l-a folosit adesea ca model pe cunoscutul actor de cinema Kadocinikov. De această colaborare Kibrik își amintește cu multă bucurie.

Deși a consacrat picturii și desenului o parte însemnată a activității sale, creînd o seamă de cicluri de desene cu teme care-i sînt aproape de suflet, totuși ilustrația de carte a fost și rămîne genul preferat al artistului.

Printre ciclurile sale cele mai reușite, ale căror imagini reproduse se bucură de o mare popularitate în Uniunea Sovietică, se numără cel intitulat: « Lenin în 1917 ».

Lui Kibrik nu-i plac interviurile, întrucît, după părerea sa, nu este just a se vorbi despre opere viitoare, publicul interesîndu-se mai puțin de planurile de viitor ale unui artist decît de realizările sale. Artistul nu poate fi el însuși un critic obiectiv al operelor sale.

Întrebîndu-l pe artist de ce, în ultima vreme, publicul nu a mai văzut lucrări mai recente semnate de el, E. Kibrik i-a răspuns lui N. Prudkova că el lucrează încet, cu migală, că opera definitivă este precedată de o întreagă serie de schițe, de studii și desene, și pînă nu va avea certitudinea că seria de ilustrații la « Boris Godunov » — căreia îi consacră actualmente întreaga sa capacitate de muncă creatoare — este satisfăcătoare, pînă atunci nu va publica și nu va expune nici una din ilustrațiile sale.

Ca ilustrator de carte, Evgheni Kibrik a desfășurat o activitate vastă. El a ilustrat numeroase opere clasice ale unor scriitori ruși și occidentali, desenele sale au devenit « eternii tovarăși » ai cărților respective. Personajele create de Kibrik, cum ar fi Colas Breugnon, Le Belette, Annette și Marc, ale lui Romain Rolland; Thyl Eulenspiegel și Lamme Goedzak, ale lui Charles de Coster; Taras Bulba, al lui Gogol, sînt figuri vii care trăiesc aievea în mintea cititorului. Artistul a știut să pătrundă esența caracterului acestor eroi, reușind să găsească stilul plastic cel mai adecvat, cel mai corespunzător concepției autorului cărții.

Romain Rolland scrisese odată: « Am refuzat pînă astăzi încuviințarea de a se traduce în imagini cartea mea « Jean Christophe ». Am crezut că este aproape imposibil ca un alt artist să poată reda gîndurile scriitorului și am preferat să las cititorului libertatea de a-și făuri el singur, în raport cu imaginația sa, personajele pe care le evocă povestirile mele ».

Și iată un crîmpei dintr-o altă scrisoare a lui Romain Rolland adresată pictorului sovietic Evgheni Kibrik, care i-a ilustrat romanul « Colas Breugnon »: « Îl salut pe Kibrik, maestru al vieții și al umorului care, în clipele sale de inspirație, este un maestru al frumuseții. Îi aduc mulțumirile Burgundiei mele. Ca și marele grădinar Miciurin, el a transplantat o mlădiță de viță Chablis pe dealurile Uniunii Sovietice ».

EVGHENI KIBRIK, Ilustrație la « Taras Bulba » de Gogol

---

mai vechi, anterioare anului 1920, la Galeria Bellier; și un ansamblu de picturi datînd din anii 1907—1960, la « Maison de la Pensée Française ».

Acestei ultime expoziții retrospective, oglindind un șir întreg de căutări creatoare, de meditații, de rodnice realizări artistice, o seamă de cronicari plastici i-au consacrat ample articole. În coloanele revistei « France Nouvelle » Nr. 805/1961, Michel Troche evocă, o dată cu datele biografice ale artistului, și etapele parcurse de André Lhote în activitatea sa teoretică și artistică-plastică. Spicuim unele însemnări cuprinse în acest articol:

« Născut la Bordeaux la 5 iulie 1885, André Lhote absolvă școala comunală, după care intră ca ucenic într-un atelier de sculptură în lemn și urmează cursurile de artă decorativă la Școala de Belle-Arte din Bordeaux. În orele libere pictează. Dar, îndrăgind mult pictura, începînd din anul 1905 Lhote i se consacră exclusiv. În 1907 este primit la Salonul de toamnă unde îl descoperă pe Cézanne cu prilejul unei retrospective a acestuia.

După 1910, lucrările lui A. Lhote sînt puternic influențate de cubism, dar el nu pierde nici o clipă contactul cu arta figurativă.

După primul război mondial, Lhote întemeiază o academie proprie și devine un colaborator permanent al publicației « Nouvelle Revue Française », scriind cu regularitate cronici de artă pînă în anul 1940. În afară de acestea, André Lhote a publicat și 20 de lucrări despre pictură, dintre care s-au remarcat îndeosebi: « Tratat al peisajului » și « Tratat al figurii », precum și diferite alte studii, despre pictura egipteană etc. Cărțile și cronicile sale despre artă au făcut accesibile publicului larg o seamă de probleme tehnice și de specialitate.

Expoziția organizată la « Maison de la Pensée Française » ilustrează avîntul impetuos al lui André Lhote, energia sa creatoare. Majoritatea tablourilor expuse datează de după anul 1950, iar o bună parte din lucrări au fost realizate în anul 1958. Cîteva pînze mai vechi ca: « Teatrul » (1907), « Vara » (1908), și « Escală » (1913) ilustrează diferite etape în evoluția creatoare a artistului, precum și influențele survenite în arta sa.

La vîrsta de 75 de ani, André Lhote este încă plin de elan în munca sa și mereu frămîntat de căutări artistice creatoare ».

În revista « Lettres Françaises » nr. 867/1961, criticul de artă George Besson face o analiză a activității multilaterale și a creației artistice a lui André Lhote, scoțînd în evidență meritele acestuia ca egiptolog, arbitru în consiliile muzeelor, director al unei academii de artă, scriitor și pedagog.

ANIVERSAREA LUI KAREL POKORNY—ARTIST AL POPORULUI DIN R. S. CEHOSLOVACĂ

Sărbătorirea aniversării a 70 de ani de la naşterea sculptorului Karel Pokorny — Artist al Poporului al R. S. Cehoslovace — a constituit pentru publicul larg şi artiştii din Cehoslovacia un nimerit prilej de a-şi exprima sentimentele lor de dragoste, recunoştinţă şi admiraţie faţă de artist şi de operele sale.

Creaţiile sculpturale ale lui Karel Pokorny se caracterizează prin înaltul nivel al măiestriei, veridicitatea şi conţinutul social bogat, mesajul umanist vibrant, — trăsături ce atestă totodată ataşamentul artistului la cauza poporului său, căruia i-a dedicat arta sa încă de la primele lucrări înfăptuite.

Karel Pokorny s-a născut la 18 ianuarie 1891 la Pavlice, în Moravia. În 1905 el pleacă la Viena unde îşi cîştigă existenţa ca muncitor mecanic. Mai tîrziu urmează o şcoală profesională la Hradec Kralove, după care învaţă la Şcoala de Arte şi Meserii din Praga. Simţind o puternică chemare pentru sculptură se hotărî să se dedice acestei arte; în anul 1914 fu primit la Academia de Arte Plastice, în clasa profesorului I. V. Myslbeck — un excelent pedagog, care a ştiut să insufle studenţilor săi simţul răspunderii faţă de creaţia artistică, grijă faţă de conţinutul operei şi exigenţă faţă de forma de expresie.

Încă de la primele sale lucrări, Karel Pokorny se manifestă ca un artist dornic să întruchipeze în creaţia sa viaţa, aspectele concrete ale realităţii. În lucrarea « La coadă pentru pîine » — datînd din timpul primului război mondial — sculptorul reuşeşte să creeze o imagine veridică, puternic acuzatoare, simbolizînd suferinţele poporului exploatat.

După anul 1930, Karel Pokorny îşi îndreaptă atenţia îndeosebi asupra aspectelor de viaţă şi de muncă ale siderurgiştilor din Ostrava ca şi asupra minerilor din această localitate. Lucrarea sa denumită simplu « Ostrava », personifică munca specifică a furnaliştilor şi minerilor din regiune.

Prin conţinutul social pregnant pe care îl abordează în operele sale după anul 1940, Karel Pokorny devine unul dintre creatorii cei mai de seamă ai sculpturii cehoslovace. Sînt remarcabile în această privinţă lucrările pe care artistul le realizează după această dată: « Ţara »; « Monumentul Minerilor » înălţat la Osak, lîngă Duchov, evocînd catastrofa mineră de la Nelson; « Cei căzuţi »; « Monumentul Eliberării » de la Zizkov etc.

Cele patru opere sculpturale ale « Monumentului Eliberării » din Praga reprezintă o creaţie remarcabilă nu numai a sculpturii cehoslovace ci şi a celei universale. Figurile, minunat dăltuite, înfăţişînd pe omul simplu în diferite ipostaze, se intitulează: « Atac », « Apărare », « Agonie », « Moarte—jertfă », şi ele imprimă parcă un suflu epic operei în ansamblu.

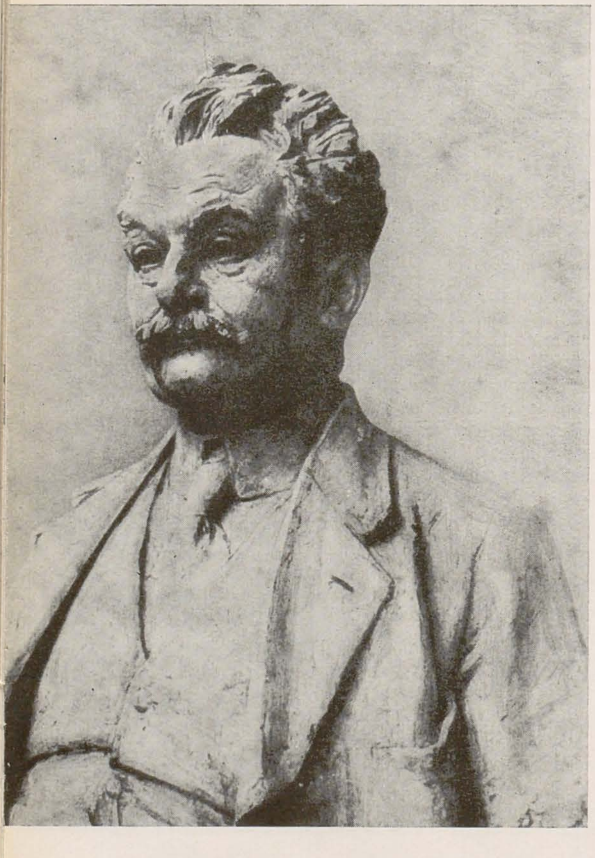
Karel Pokorny a creat şi o interesantă serie de lucrări plastice, avînd ca temă: « Anii de război » (1942).

Alături de întregul popor cehoslovac, sculptorul a trăit intens evenimentele din luna mai a anului 1945, pe care le-a imortalizat în grupul statuar « Înfrăţire », — operă remarcabilă ce evocă atmosfera entuziastă a întîlnirii ostaşului sovietic eliberator cu partizanul ceh.

La cea de a 70-a aniversare, sculptorul Karel Pokorny se află în plin elan creator.

(Din « Vytvarna Prace » Nr. 1/1961)

KAREL POKORNY, Leos Janacek



KAREL POKORNY, Bozéna Némcová

CIRIL ŢONEV, Tinere fete din Santa-Clara

CIRIL ŢONEV

De curînd a încetat din viaţă unul dintre cei mai populari artişti bulgari — Ciril Ţonev. El s-a născut în anul 1890 la Kustendil. Primele studii de artă le-a făcut la Sofia. Pleacă apoi în străinătate, la studii, mai întîi la Viena, pe urmă la München.

Plin de respect faţă de tradiţia artei naţionale, Ciril Ţonev a avut convingerea că numai o cunoaştere aprofundată a marilor valori artistice ale trecutului îl va putea duce la crearea unei arte moderne, capabilă să străbată secolele. Pe acest motiv, artistul va părăsi temporar Münchenul, plecînd alternativ la Paris, Londra, Madrid sau Roma pentru a se inspira şi cunoaşte arta altor ţări.

Creaţiile sale plastice au constituit obiectul unor expoziţii organizate la München, Dresda, Amsterdam. Simţul net al monumentalului, o sinteză a realităţii, a lucrurilor concrete, constituie trăsături esenţiale ale artei sale. Formele ei viguroase, cu trăsături clare, energice, concise şi expresive, însufleţite de sentimente adînci, sugerează idei profunde şi trainice. În general în creaţiile lui Ciril Ţonev se resimte dragoste şi respect pentru semenii săi. Portretist de talent, Ţonev ştie să seziseze aspectul esenţial, capabil să sugereze cît mai pregnant şi cuprinzător imaginea psihologică a personajului. Desfăşurată în Germania, prima perioadă a creaţiei artistului, cuprinsă între anii 1920—1930, este considerată ca fiind foarte rodnică în arta sa.

Fire frămîntată, neliniştită, Ţonev simte nevoia să cunoască meleaguri îndepărtate, necunoscute... Astfel, la sfîrşitul anului 1930, artistul poposeşte în Mexic, în ţara lui Zapata şi Poncho Villa. O prietenie caldă şi trainică se înfiripează curînd între Ţonev şi pictorul mexican Diego Rivera.

Călătoria prin Mexic, Guatemala, San-Salvador sau în Cuba, înseamnă de fapt o a doua perioadă a artei lui Ţonev. Sub cerul minunat al Americii Latine, în mijlocul unei naturi luxuriante se concretizează năzuinţa artistului de a realiza o artă cu forme puternice, neobişnuite, voluminoase şi viguroase, cu linii îndrăzneţe şi clare, bogată în colorit. Şi în această ambianţă pitorească, în care natura este atît de darnică, sub bolta diamantină a Americii Latine, s-au înfiripat capodoperele: « Tinere fete din Santa Clara », « Lolita», « Negresă cu evantai », « Negresă în grădină », « În parcul tropicelor » etc.

La sfîrşitul anului 1932, Ţonev se reîntoarce în Bulgaria. Contemplînd natura patriei sale prin prisma unui puternic sentiment al sintezei şi monumentalului, el a creat numeroase lucrări (compoziţii, portrete, peisaje, naturi moarte) în care relevă poezia aspră şi viguroasă a diferitelor meleaguri bulgare. Lucrările ciclului « Peisaje din Balcic » de pildă se caracterizează prin farmecul şi lirismul atmosferei zugrăvite. Rod al spiritului său creator, al inimii sale calde, opera viguroasă a lui Ciril Ţonev reflectă totodată însuşirile specific naţionale ale poporului bulgar.

Din revista « La Bulgarie Nouvelle » No. 2/1961

СОДЕРЖАНИЕ

Боевое искусство за мир и завершение социалистического строительства 1

★

ИОН ИРИМЕСКУ — Искусство будет занимать свое место повсюду в жизни человека 3

ЮЛИАН ОЛАРИУ — Программа мирного труда, счастья народов 3

ИОАНА КАСАРЖИАН — «Все для человека, для его блага» 3

ПРОБЛЕМЫ МОНУМЕНТАЛЬНОГО ИСКУССТВА, ДЕКОРАТИВНОГО И ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА

АНАСТАСЕ АНАСТАСИУ — Произведения монументальной живописи в клубе Кужирского металлургического завода 4

ФЛОРИКА ВАСИЛЕСКУ — Новые технические приемы и материалы в оформлении интериеров 8

ЕЛЕНА КОВАЧ — Керамика Паула Ердеша .. 11

МОМЕНТЫ РУМЫНСКОЙ ПЛАСТИКИ XX ВЕКА

Г. ВАРТИК — Аурел Жикиди 12

ЖАК БРУТАРУ — Мариус Бунеску (к его 80-летию) 17

В. ГЕОРГИУ И А. ТАБАКИУ — Художественный замысел плаката по охране труда .. 19

ДИСКУССИИ

РАДУ БОГДАН — Портрет нового человека — образ современности 22

* * * — Современная румынская графика — искусство социального содержания 23

ЗАРУБЕЖНЫЕ ХУДОЖНИКИ

П. КОНСТАНТИН — Петерис Упитис — певец советской Латвии 24

АНТОНЕЛЛО ТРОМБАДОРИ — Ренато Гуттузо — художник коммунист 27

ЛУБОШ ХЛАВАЧЕК — Орест Дубай 32

КАРЛ ХЕЙНЦ-КЛИЙНГЕН-БУРГ — Вальтер Вомачка — глашатай новой жизни в Германской Демократической Республике 36

МУЗЕИ

БАРБУ БРЕЗИАНУ — По некоторым музеям страны 40

ЗАМЕТКИ

ПАУЛ ПЕТРЕСКУ — Освоение народного искусства 41

МИРЧА ДИАК — Памятник посвященный крестьянским восстаниям в городе Бузэу ....

ВЫСТАВКИ

ОЛЬГА БУШНЯГ — Кристина Биеник и Эмилия Носко Папрочка 41

Ж. Б. — Молодые болгарские художники 42

НИКОЛАЕ ДЕЛАПОРТ — Выставка Бухарестской школы народного искусства .. 42

КАЛЕЙДОСКОП

Четыре чехословацких художника в нашей стране 44

История одного портрета Тараса Шевченко 46

Вьетнамское народное искусство 46

Три выставки «Андре Лот» 46

Евгений Кибрик о книжной иллюстрации 47

Чествование Карела Покорни — артиста Чехословацкой Социалистической Республики 48

Кирил Цонев 48

Выставка «Бориса Таслицкого» 49

ХРОНИКА 49

ИУРИ БОРЕВ — Четвертый международный конгресс по эстетике.....

РЕПРОДУКЦИИ

		Стр.
Л. ФЛОРЯН, А. ЛАЗАР и М. ВРЕМИР,	Фрагменты стенописи в Кужире........	4
	Фрагмент стенописи в Кужире	7
	Фрагмент стенописи в Кужире	7
	Павильон выставки Румынской Народной Республики в Москве, 1959	8
	Внутренний вид бара «Унион»..........	8
	Внутренний вид бара«Унион»	9
	Внутренний вид ресторана«Унион»......	10
	Внутренний вид ресторана« Унион»	10
ПАУЛ ЕРДЁШ,	Тарелка	11
ПАУЛ ЕРДЁШ,	Тарелка	11
АУРЕЛ ЖИКИДИ,	«Интернационал», — карандаш 1932	12
АУРЕЛ ЖИКИДИ,	Черный сапог Италии. . . хорошо ли подойдет Африке? — 1935..............	13
АУРЕЛ ЖИКИДИ,	Здесь прошли легионеры — тушь и акварель, 1936	14
АУРЕЛ ЖИКИДИ,	Ученики — темпера, 1934	14
АУРЕЛ ЖИКИДИ,	Будущий безработный — фотокопия, 1935	15
АУРЕЛ ЖИКИДИ,	Типэтеску на толчке	15
АУРЕЛ ЖИКИДИ,	13 декабря 1918 — уголь	16
АУРЕЛ ЖИКИДИ,	Последняя серенада	16
АУРЕЛ ЖИКИДИ,	Из ямы в яму	16
	Мариус Бунеску в мастерской	17
МАРИУС БУНЕСКУ,	Битва у Поду Жиулуй в 1916 г. — масло	18
МАРИУС БУНЕСКУ,	Театральная лестница — масло..........	18
МАРИУС БУНЕСКУ,	Бухарест в стройке — масло —	18
	Плакат по охране труда	20
	Плакат по охране труда	21
	Плакат по охране труда	21
	Плакат по охране труда	21
	Петерис Упитис в мастерской	24
ПЕТЕРИС УПИТИС,	Старый Давгавпилс, 1942	24
ПЕТЕРИС УПИТИС,	Статичная природа с чертополохом, 1942	25
ПЕТЕРИС УПИТИС,	После улова, 1947	25
ПЕТЕРИС УПИТИС,	Из цикла «Гаужа», 1957..............	25
ПЕТЕРИС УПИТИС,	Виньетка, 1958,....................	26
ПЕТЕРИС УПИТИС,	Новостройка в коллективном хозяйстве, 1950................................	26
ПЕТЕРИС УПИТИС,	Ликвидировать болота, 1957	26
РЕНАТО ГУТТУЗО,	Девушка поет«Интернационал»	
РЕНАТО ГУТТУЗО,	Пейзаж	27
РЕНАТО ГУТТУЗО,	Из цикла«С нами бог»	28
РЕНАТО ГУТТУЗО,	Смерть рабочего	28
РЕНАТО ГУТТУЗО,	Литейная в Ферни	29
РЕНАТО ГУТТУЗО,	Распятые	29
РЕНАТО ГУТТУЗО,	Воставшиеся женщины в Сицилий	30
РЕНАТО ГУТТУЗО,	Рокко и патефон	30
РЕНАТО ГУТТУЗО,	Окно и стол	31
ОРЕСТ ДУБАЙ,	Из цикла «Песнь жизни», ...	32
ОРЕСТ ДУБАЙ,	Из цикла«Песнь жизни», ...	32
ОРЕСТ ДУБАЙ,	Из цикла«Песнь жизни», ...	33
ОРЕСТ ДУБАЙ,	Восстание, ...	33
ОРЕСТ ДУБАЙ,	Из цикла «Люди», ...	34
ОРЕСТ ДУБАЙ,	Из цикла «Люди», ...	34
ОРЕСТ ДУБАЙ,	Из цикла «Люди», ...	34
ОРЕСТ ДУБАЙ,	Хотим жить	34
ОРЕСТ ДУБАЙ,	Из цикла«Деревья», ...	34
ОРЕСТ ДУБАЙ,	Влюбленные	35
ВАЛЬТЕР ВОМАЧКА,	Девочка с голубем	36
ВАЛЬТЕР ВОМАЧКА,	Полеводческая бригада	37
ВАЛЬТЕР ВОМАЧКА,	Полеводческая бригада (деталь)	37
ВАЛЬТЕР ВОМАЧКА,	Наша новая жизнь — мозаика —	38
ВАЛЬТЕР ВОМАЧКА,	Наша новая жизнь — мозаика—	38
ВАЛЬТЕР ВОМАЧКА,	Красные маки	39
ВАЛЬТЕР ВОМАЧКА,	Рильский монастырь	38
КОНСТАНТИН ЛЕККА,	Портрет Клеопатры Поенару, — масло	40
ЖАН АЛ. СТЕРИАДИ,	Автопортрет (деталь), -масло-	40
КРИСТИНА БИЕНИК,	Дунай у Тульчи	41
ЭМИЛИЯ НОСКО ПАПРОЧКА,	Тюльпаны	41
ЭМИЛИЯ НОСКО ПАПРОЧКА,	Плотина гидроцентрали им. В. И. Ленина	42
КРИСТИНА БИЕНИК,	Пейсаж в Нессебере	42
ИВА ХАДЖИЕВА,	Трудовая бригада	43
МАНА ПАРПУЛОВА,	Крестьяночки — гравюра —	43
ВЛАДИМИР ГОЕВ,	Тянут невод	43
ЖАН ЛОТА,	Крестьянка со снопом	44
ИРИНА АДАМЧОВА,	Будущий космонавт	44
Ж. ЖИНДРА,	Городской пейхаж	45
МАРИЯ ЗЕЛИБСКА,	Иллюстрация	45
	Жан Лота, Ирина Адамчова, Мария Зелибска, Ж. Жиндра . . . в изображении И. Росса	45
ТАРАС ШЕВЧЕНКО,	Портрет знаменитого негритянского трагика, Ира Альдридже	46
АНДРЕ ЛОТ,	Остановка	46
	Сборщики кокосовых орехов	46
ЕВГЕНИЙ КИБРИК,	Иллюстрация к повести «Кола Бреньон» Ромена Роллана	47
ЕВГЕНИЙ КИБРИК,	Иллюстрация к «Тарас Бульба»	47
КАРЕЛ ПОКОРНИ,	Леос Яначек	48
КАРЕЛ ПОКОРНИ,	Божена Немцова	48
КИРИЛЛ ТОНЕВ,	Девушки из Санта-Клара	48
БОРИС ТАСЛИЦКИЙ,	Алжирские крестьяне	48
К. МЕДРЯ,	1907................................	

Обложка I: Эмилия Думитреску, Кишканский комбинат (гравюра на линолеуме.
Обложка 4: Лукач Этель Бэйяш, Девушки на стройке — гравюра

SOMMAIRE

Un art militant pour la paix, pour l'accomplissement de l'édification socialiste ... 1

* * * ★

ION IRIMESCO — Les arts seront partout présents dans la vie de l'homme ... 3
IULIAN OLARIU — Un programme de la vie paisible, un programme du bonheur des peuples 3
IOANA KASSARGIAN — « Tout pour l'homme, pour le bien de l'homme » ... 3

PROBLÈMES DE L'ART MONUMENTAL, DE L'ART DÉCORATIF ET APPLIQUÉ

ANASTASE ANASTASIU — Les travaux de peinture monumentale du club des usines métallurgiques Cugir ... 4
FLORICA VASILESCO — Technique nouvelle et matériaux nouveaux dans la décoration intérieure ... 8
ELENA KOVACS — La céramique de Paul Erdös ... 11

MOMENTS DE LA PLASTIQUE ROUMAINE DU XX-ième SIÈCLE

GH. VARTIC — Aurel Jiquidi ... 12
JACK BRUTARU — Marius Bunesco à son 80-ième anniversaire ... 17
VL. GHEORGHIU et A. TABACHIU — La conception artistique de l'affiche de la protection du travail ... 19

DISCUSSIONS

RADU BOGDAN — Le portrait de l'homme nouveau — image de la contemporanéité ... 22
* * * — La graphique roumaine contemporaine — art avec message social .. 23

ARTISTES AU-DELÀ DES FRONTIÈRES

P. CONSTANTIN — Peteris Upitis — chanteur de la Lettonie Soviétique ... 24
ANTONELLO TROMBADORI — Renato Guttuso — artiste communiste ... 27
LUBOȘ HLAVACEC — Orest Dubay ... 32
KARL HEINZ KLINGENBURG — Walter Womacka — un messager de la nouvelle vie de la République Démocratique Allemande ... 36

MUSÉES

BARBU BREZIANU — En parcourant quelques musées du pays ... 40

NOTES

PAUL PETRESCO — La mise en valeur de l'art populaire 41

EXPOSITIONS

OLGA BUȘNEAG — Krystyna Bieniek et Emilia Nozko Paprocka ... 41
J. B. — Les jeunes artistes plastiques bulgares ... 42
NICOLAE DELAPORT — L'Exposition de l'École Populaire d'Art de Bucarest ... 42

KALEIDOSCOPE

Quatre artistes de la République Socialiste Tchéchoslovaque dans notre pays ... 44
L'histoire d'un portrait de Taras Sevcenko ... 46
L'art populaire viétnamien ... 46
Trois expositions « André Lhote » ... 46
Evgheni Kibrik sur l'illustration du livre ... 47
L'anniversaire de Karel Pokorny — artiste du peuple de la R. S. Tchéchoslovaque ... 48
Ciril Tonev ... 48
L'Exposition « Boris Taslitzki » ... 49
Chronique ... 49
MIRCEA DEAC Un monument consacré aux révoltes des paysans à Buzău
IURII BOREV Le 4-ieme Congrès International d'Esthétique

EXPLICATION DES IMAGES

	Page
L. FLORIAN, A. LAZĂR et M. VREMIR Fragments de la peinture murale de Cugir	4
Après le travail — *tapisserie*	8
Aspect du pavillon de l'Exposition de la Republique Populaire Roumaine de Moscou 1959	8
Aspect du bar « Union »	9
Aspect du bar « Union »	10
Aspect du restaurant « Union »	10
Aspect du restaurant «Union»	10
PAUL ERDÖȘ, Assiette	11
PAUL ERDÖȘ, Assiette	11
AUREL JIQUIDI, L'« Internationale » — *crayon* 1932	12
AUREL JIQUIDI, La botte noire de l'Italie ira bien à l'Afrique (diptyque) — encre de Chine 1935	13
AUREL JIQUIDI, Les légionnaires ont passé par ici — encre de Chine et aquarelle, 1936	14
AUREL JIQUIDI, Les apprentis — *tempera*, 1934	15
AUREL JIQUIDI, Le futur chômeur — *photocopie*, 1935	15
AURÊL JIQUIDI, Tipătesco au marché du Talcioc	15
AUREL JIQUIDI, Le 13 décembre 1918 — charbon	16
AUREL JIQUIDI, La dernière sérénade	16
AUREL JIQUIDI, Du fossé au tomblau	16
Marius Bunesco dans son atelier	17
MARIUS BUNESCO, La lutte du Pont du Jiou en 1916 — *huile*	18
MARIUS BUNESCO, L'escalier du théâtre — *huile*	18
MARIUS BUNESCO, Bucarest en construction — *huile*	18
Affiche de la protection du travail	20
Affiche de la protection du travail	21
Affiche de la protection du travail	21
Affiche de la protection du travail	21
Peteris Upitis dans son atelier	24
PETERIS UPITIS, Le vieux Daugavpils — 1942	24
PETERIS UPITIS, Nature statique avec des chardons — 1942	25
PETERIS UPITIS, Après la pêche — 1947	25
PETERIS UPITIS, Du cycle « Gauja » — 1957	25
PETERIS UPITIS, Vignette — 1958	26
PETERIS UPITIS, Construction dans la ferme agricole — 1950	26
PETERIS UPITIS, Qu'il n'existe plus des marais — 1957	26
RENATO GUTTUSO, Jeune fille chantant l'Internationale	
RENATO GUTTUSO, Paysage	27
RENATO GUTTUSO, Du cycle « Dieu avec nous »	28
RENATO GUTTUSO, La mort de l'ouvrier	28
RENATO GUTTUSO, Fonderie a Terni	29
RENATO GUTTUSO, Les crucifiés	29
RENATO GUTTUSO, Les femmes des grévistes des carrières de Sicile	30
RENATO GUTTUSO, Rocco et le pathéfone	30
RENATO GUTTUSO, La fenêtre et la table	31
OREST DUBAY, Du cycle « Le chant de la vie »	32
OREST DUBAY, Du cycle « Le chant de la vie »	32
OREST DUBAY, Du cycle « Le chant de la vie »	32
OREST DUBAY, La révolte	33
OREST DUBAY, Du cycle « Ludia »	34
OREST DUBAY, Du cycle « Ludia »	34
OREST DUBAY, Du cycle « Ludia »	34
OREST DUBAY, Nous voulons vivre	34
OREST DUBAY, Du cycle « Les Arbres »	34
OREST DUBAY, Les amoureux	35
WALTER WOMACKA, Petite fille avec un pigeon	36
WALTER WOMACKA, Brigade du champ	37
WALTER WOMACKA, Brigade du champ (detail)	37
WALTER WOMACKA, Notre vie nouvelle — *mosaïque*	38
WALTER WOMACKA, Notre vie nouvelle — *mosaïque*	38
WALTER WOMACKA, Le coquelicot	39
WALTER WOMACKA, Le monastère de Rila	39
C-TIN LECCA, Le Portrait de Cleopatra Poenaru — *huile*	40
JEAN AL. STERIADI, Autoportrait (detail) — *huile*	40
CHRISTINA BIENICK, Le Danube à Tulcea	41
EMILIA NOZKO PAPROCKA, Tulipes	41
EMILIA NOZKO PAPROCKA, Le barrage de la hydrocentrale V. I. Lenine	42
CHRISTINA BIENICK, Paysage de Nasseber	42
IVA HADJIEVA, Brigade de travail	43
MANA PARPULOVA, Petites paysannes — *gravure*	43
VLADIMIR GOEV, On tire les filets de pèche	43
JAN LOTA, Paysanne avec gerbe	44
IRINA ADAMÇOVA, Le futur cosmonaute	44
J. JINDRA, Aspects de Bucarest	45
MARIA ZELIBSKA, Illustration	45
Jan Lota, Maria Zelibska, Irina Adamçova, J. Jindra.. vus par I. Ross	45
TARAS SEVCENKO, Portrait du célebre tragédien noir Ira Aldridge	46
ANDRE LHOTE, Escale	46
Les moissonneurs des noix de coco	46
EVGHENI KIBRIK, Illustration à la nouvelle « Colas Breugnon » par Romain Roland	47
EVGHENI KIBRIK, Illustration à « Taras Bulba »	47
KAREL POKORNY, Leos Janacek	48
KAREL POKORNY, Bozéna Némcová	48
CIRIL TONEV, Jeunes filles de Santa-Clara	49
BORIS TASLITZKI, Paysans d'Algérie	49
C. MEDREA, 1907	
I-ière couverture: EMILIA DUMITRESCO, Le combinat de Chișcani — *gravure en* Couleurs en *toile cirée*	
IV-ième couverture: LUCACI ETHEL BĂIAȘ, — Jeunes filles au chantier — *gravure*	

BORIS TASLITZKY, Țărani din Algeria

EXPOZIȚIA BORIS TASLITZKY

Pictorul francez Boris Taslitzky, căruia juriul Salonului de toamnă din 1960 i-a refuzat o lucrare oglindind un aspect al războiului din Algeria, a prezentat la Galeria Benezit din Paris o expoziție a lucrărilor sale recente.

Cu acest prilej, presa democrată franceză a evocat fazele evoluției acestui artist progresist. Boris Taslitzky și-a desfășurat activitatea sa creatoare pe făgașul realismului, pictura sa avînd de la început un caracter combativ. Din anul 1935 pînă la începutul celui de al doilea război mondial, Taslitzky a fost secretarul Uniunii pictorilor și sculptorilor de pe lîngă Casa de Cultură din Paris. În acea perioadă s-a dedicat picturii monumentale și decorative. El concepea și executa în ritm rapid imense panouri decorative sau simbolice alături de care a creat opere de valoare, ca « Zidul Comunarzilor » de la Père Lachaise, « Grevele din iunie 1936 », « Masacrarea șomerilor la Haiti », « Joia copiilor de la Ivry », « Omagiu tinerilor care s-au sacrificat pentru libertate » etc.

Taslitzky a avut mult de suferit de pe urma celui de al doilea război mondial. Înrolat în armată, a fost curînd după aceea luat prizonier. În 1940 evadează dintr-un lagăr de prizonieri. În acea vreme pictează cîteva episoade ale înspăimîntătoarei încleștări a războiului ca și imagini ale vieții chinuitoare a prizonierilor lagărului de la Melun.

Hăituit de autorități, se adăpostește la Aubusson, la Jean Lurçat, și apoi în Pirinei, la Raoul Dufy. În această perioadă el crează o seamă de lucrări interesante, gustul său pentru compoziții vaste concretizîndu-se în cartoane pentru tapiserii. Tot de atunci datează și pînza « Omagiu lui Chateaubriand ».

Arestat în noiembrie 1941 pentru activitatea desfășurată în rezistență fu condamnat la 2 ani închisoare. Din această clipă Boris Taslitzky rămîne un « deținut » pînă în aprilie 1945, fiind purtat din închisoare în închisoare și apoi deportat la Buchenwald. În închisoarea Saint-Sulpice, în Franța, avu norocul să trăiască în mijlocul unor prieteni, deținuți politici. Aci s-a înfiripat o mișcare culturală, o adevărată întrecere, organizîndu-se o mică universitate și o bibliotecă. Aspirațiile, dorul de libertate al acestor deținuți s-a cristalizat în seria celor 7 fresce cu care Taslitzky a decorat pereții barăcilor.

În 1944 Boris Taslitzky este deportat în iadul de la Buchenwald. În această ambianță de degradare totală a omului, Taslitzky și o seamă de tovarăși francezi mai găseau forța sufletească de a creea un cerc literar. În blocul nr. 40, într-un ungher, are loc o ședință. Se organizează un concurs de poezie, de proză și desen. « Juriul » a hotărît ca această firavă încercare de a creea o viață spirituală colectivă în tabăra morții să fie prezentată și comentată printr-un manifest. Taslitzky este însărcinat cu redactarea lui.

În ciuda suferințelor și a teroarei, Boris Taslitzky a reușit să fixeze la Buchenwald, într-o serie de 111 desene intitulate « Mărturii», aspecte pregnante din viața de iad a deportaților.

În această confruntare tragică cu viața, Taslitzky a privit cu curaj realitatea, consemnînd grafic înjosirea condiției umane, aspecte ale vieții omului redus la expresia sa primitivă, despuiat de tot ce-i aparținuse și-i conferise calitatea de om civilizat. Taslitzky a reținut episoadele mai însemnate ale tragediei victimelor barbariei SS-iștilor, creionînd fugar, pe ascuns, aspectele cele mai grăitoare ale vieții din lagăr.

Desenele sale constituie un puternic act de acuzare; ele excelează prin compoziția bogată și diversă, prin viziunea largă, prin sensibilitatea deosebită, prin emoția care vibrează în portretele și schițele sale.

După război stilul său se precizează iar expresia se adîncește.

Mai tîrziu, mînat de dorința de a cunoaște nemijlocit realitatea din Algeria, întreprinde o călătorie de studii împreună cu pictorița Mireille Mialhe și poetul Dubois.

Timp de șase săptămîni, Taslitzky trăiește, ceas de ceas, în mijlocul oamenilor muncii algerieni, printre țăranii de pe ogoare, în deșert, în porturi unde cunoaște viața docherilor, în orașele mari, la Oran și Constantine și mai cu seamă în acele mizere « bidonville » în care își duc existența majoritatea algerienilor.

Schițele și desenele pe care le-a creat în Algeria constituie un document acuzator împotriva colonialismului, a exploatării oamenilor simpli, fie ei francezi, spanioli, arabo-berberi, și în același timp un simbol al luptei și al speranței în victorie.

Expoziția deschisă la Galeria Benezit din Paris a înfățișat în pînze de un format mic portrete, peisaje și naturi moarte.

În revista « Nouvelle Critique», nr. 12/1960, Charles Perussaux a făcut o analiză succintă a acestei expoziții, spunînd printre altele:

« Ceea ce impresionează în primul rînd în pînzele lui Taslitzky este calitatea pastei; aceasta este bogată, generoasă, subliniind cu « inteligență» elementele esențiale, iar accentele și proeminențele sînt înserate la locul cel mai potrivit. Într-o vreme în care anumite cercuri consideră de « bon ton » faptul de a ignora o execuție îngrijită a unei picturi, în care este ridicat în slavă « accidentul» — tașismul — (au fost expuse lucrări în care petele de cerneală erau azvîrlite la întîmplare) — Taslitzky se evidențiază cu deosebire prin calitățile sale de pictor. Este absolută nevoie de o conștiință, de onestitate a pictorului față de subiectul său.

Taslitzky concretizează frumoasele sale însușiri de pictor în portrete, peisaje, naturi moarte. « Portretul tinerei fete cu brațele încrucișate », chiar dacă este mai puțin realizat, constituie totuși o armonioasă îmbinare de valori. « Schiță de femeie tînără », creionată fugar ca și « Portretul Madelenei Ozeray », completează seria portretelor.

Peisajele lui Boris Taslitzky încîntă prin sentimentul autentic al naturii ca și prin prospețimea culorilor. Dintre lucrările din expoziție prefer pînza « Copacul » cu tonurile sale verzi, proaspete și delicate. Desenul este fin și viguros în același timp, iar mișcarea este plină de avînt. Celelalte pînze ca: « Lan de grîu în Beauce» , « Moară în Vendée» etc. vădesc dragostea pictorului pentru peisajul Franței.

Taslitzky îndrăgește deopotrivă natura moartă. El redă cu talent buchete de flori și cîteva pipe executate în chip remarcabil.

O seamă de cartoane interesante, desene în peniță, completează expoziția, mărturie a aleselor însușiri de desenator ale pictorului. Se remarcă lucrările înfățișînd tipuri de muncitori reflectînd o expresie de curaj și chibzuință, figuri minunate de copii cu ochii plini de voiciune. Toate desenele sînt lucrări reușite în care mîna artistului n-a trădat niciciînd realitatea, dar a știut s-o sublinieze ».

În cadrul unui scurt interviu acordat lui Raoul Jean Moulin pentru «Les Lettres Françaises », nr. 850/1961, vorbind despre artiștii care procedează la dezintegrarea obiectului pictat, Boris Taslitzky a spus printre altele:

« Ca și dînșii, atitudinea mea este de ordin filozofic atunci cînd vreau să înfățișez un obiect în realitatea sa. Dar pentru a picta un individ sau un copac, este necesar să fim doi: el și eu. Studiind natura sau un obiect, cu dragoste și răbdare, artistul trebuie să dăruiască din personalitatea sa ».

C R O N I C A

De la 25 martie la 8 aprilie a.c., la Suceava, în localul Școlii populare de artă (str. Nicolae Bălcescu nr. 7) a fost deschisă de către Casa Regională a creației populare și Școala populară de artă din Suceava, « Expoziția de artă plastică » a profesorului Dimitrie Loghin, care a expus cu acest prilej 38 lucrări de grafică (desene în peniță, desen colorat, acuarele), 44 de picturi în ulei, și 5 sculpturi în ghips patinat.

La Galați, la Uzina mecanică « Gheorghe Apostol », a fost deschisă începînd cu data de 29 martie a.c., o expoziție colectivă de artă plastică. Au expus lucrări de grafică artiștii plastici: Gheorghe Naum (8 lucrări), Emilia Dumitrescu (7 lucrări), Mihail Dăscălescu (2 picturi în ulei și 9 lucrări de grafică), Mihai Gavrilov (3 lucrări), Elena Hanagic (7 lucrări); Vasile Vedeș (2 sculpturi), Marcel Grosu (3 sculpturi); Emilia Iacob (o pictură în ulei), Neculai Spirescu (7 lucrări de grafică). Pe marginea expoziției a avut loc o întîlnire între artiștii plastici expozanți și muncitorii, tehnicienii, inginerii și salariații uzinei, la care s-au purtat discuții în legătură cu diferite probleme ale muncii de creație plastică.

În luna aprilie a.c., Uniunea Artiștilor Plastici și Fondul Plastic din R.P.R. au organizat la « Galeriile de Artă » din Calea Victoriei nr. 132, expoziția personală de acuarele a pictorului Ion Murariu (n. 1922). Cu acest prilej artistul a expus 26 de acuarele realizate între anii 1960—1961.

În luna aprilie a.c., Muzeul de Artă din Cluj a organizat expoziția retrospectivă de gravuri în lemn a lui Gy Szabo Bela (n. 1905) — Maestru Emerit al artei din R.P.R., Laureat al Premiului de Stat. Expoziția a cuprins un număr de 167 lucrări realizate de artist între anii 1933—1960. O parte dintre lucrări au fost expuse pentru prima dată la această expoziție.